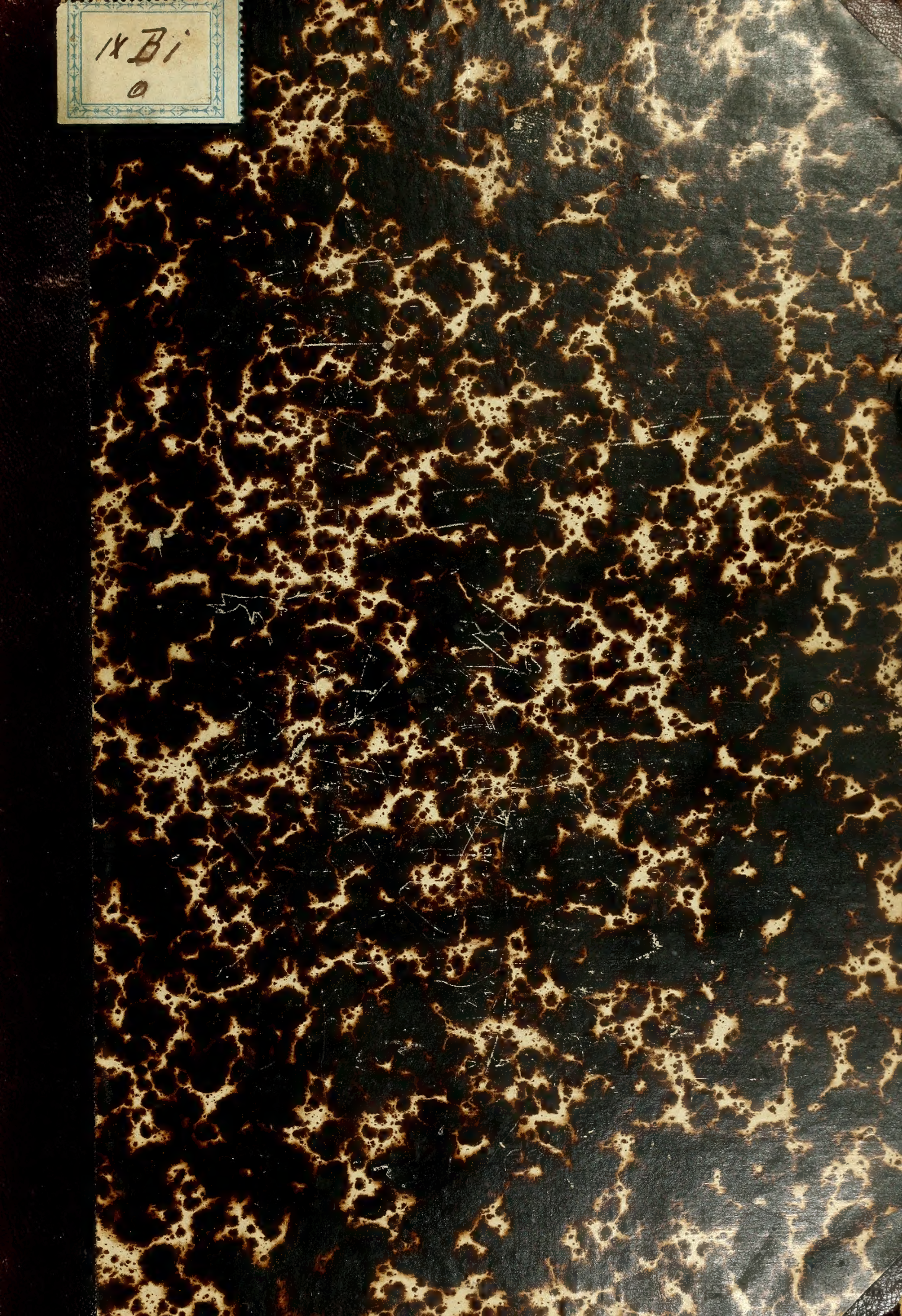




PURCHASED FOR THE

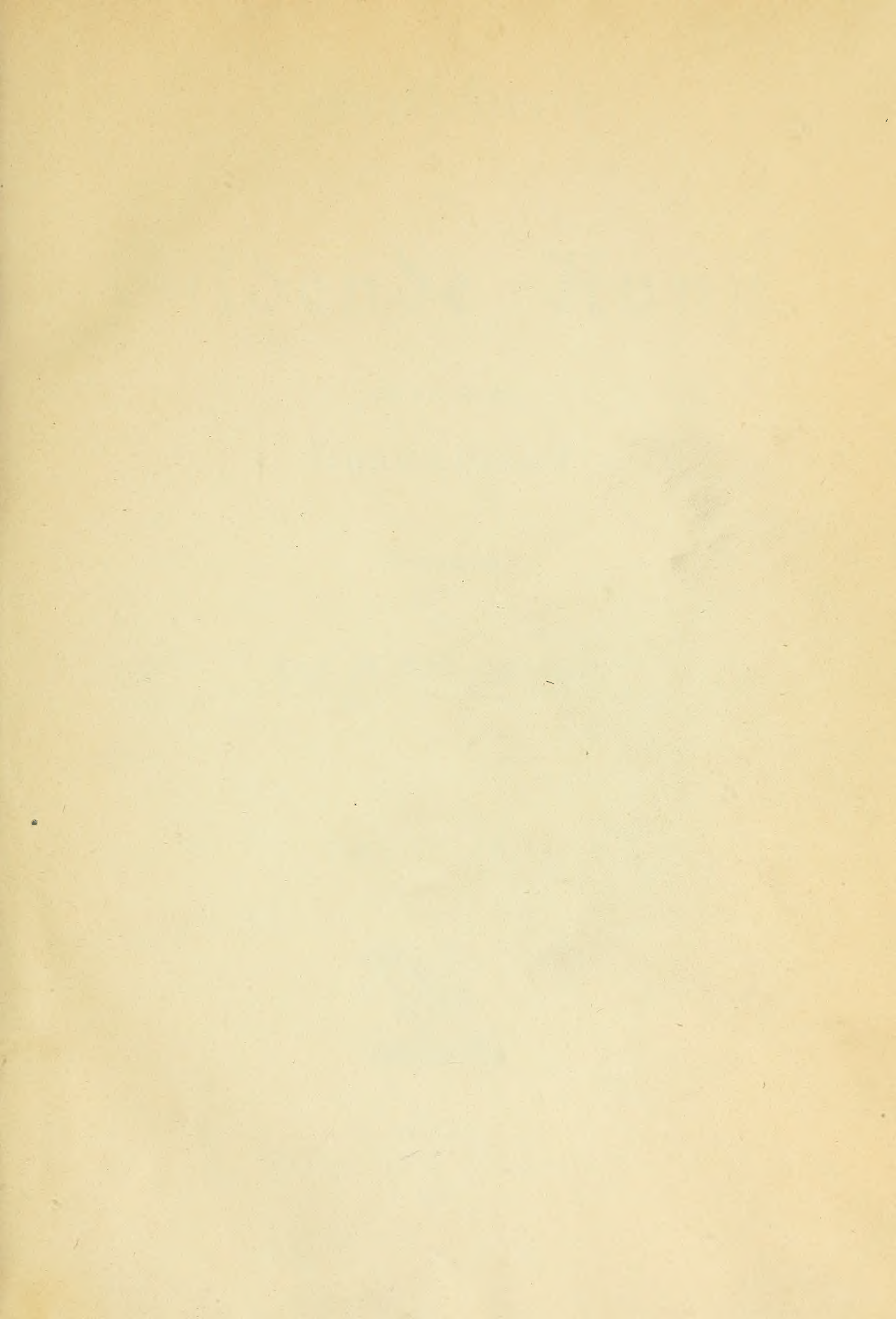
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

HISTORY OF ART





Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Fünfzehnter Band.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1880.

BIBLIOTHEK
DER
TIROLER GLASMALEREI


LIBRARY
JUN 26 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

N
3
Z48
Jg. 15

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.

Inhaltsverzeichniß des XV. Bandes.

Text.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Radirungen, Lichtdrucke.

Holzschnitte und Phototypien.

Die mit einem † bezeichneten Holzschnitte sind auf besondere Blätter gedruckt.



Der Palast des Bargello und das Museo Nazionale zu Florenz.

Mit Illustrationen.



Wenn man von den Gemäldegalerien absieht, giebt es verhältnißmäßig nicht eben viele Museen in Italien, die ausschließlich zur Aufnahme von Kunstwerken des Mittelalters und der neueren Zeit bestimmt sind. Erst in den letzten Decennien hat man begonnen, neben den Erzeugnissen der Malerei auch denen der Skulptur und des Kunstgewerbes besondere Aufbewahrungsstätten einzuräumen. So ward vor einigen Jahren in Rom das Museo municipale begründet, das freilich erst bescheidene Anfänge aufweist; doch auch Provinzialstädte, namentlich Nord- und Mittelitaliens, haben erfreuliche Anläufe in dieser Richtung zu verzeichnen. Mag dabei Lokalpatriotismus oder ungenügende Sachkenntniß in der Auswahl und Zusammenstellung der Objekte nicht immer allzu wählerisch verfahren, so ist damit doch ein ganz wesentlicher Vortheil gewonnen, indem auf diese Weise einerseits so Manches zugänglich wird, von dessen Existenz man zuvor kaum wußte, andrerseits, namentlich was kunstgewerbliche Gegenstände anlangt, die Vereinigung eines oft weitverstreuten Materials für Viele willkommen ist.

Wenn von dergleichen Veranstaltungen die Rede ist, wird stets, im Hinblick sowohl auf den Umfang als auch auf die umsichtige Auswahl und die ebenso geschmackvolle wie zweckdienliche Anordnung der Objekte, das seit ungefähr anderthalb Jahrzenten bestehende Museo nazionale von Florenz in erster Linie genannt werden müssen. War die Veranlassung nahe gelegt, gerade hier, in der Wiege und Metropole der Renaissance, für die Denkmäler derselben eine Heimstätte zu gründen, so ist die Art und Weise, wie sich die Gegenwart dieser nationalen Aufgabe entledigt hat, ein beredtes Zeugniß dafür, daß trotz aller Unterschiede zwischen Einst und Jetzt in produktiver Beziehung, doch wenigstens die Werthschätzung einer glorreichen Vergangenheit sich lebendig erhalten hat.

Es war ein glücklicher Gedanke, einer Sammlung, die vorzugsweise der Aufbewahrung einheimischer Kunsterzeugnisse dienen soll, ein Gebäude einzuräumen, das nicht allein als Schauplatz wichtiger Ereignisse mit der Geschichte der Stadt so eng verflochten ist, sondern auch als ein bedeutendes Denkmal der frühesten Florentiner Architektur so hohes Interesse in Anspruch nimmt, wie der unter dem Namen Palazzo del Bargello bekannte

Castellbau, der mit seiner westlichen Façade der Kirche der Badia gegenüberliegt. Diesen alten Bau, der durch die Unbilden stürmisch bewegter Zeiten beträchtlich gelitten hatte und namentlich in seinem Innern lange ein Bild traurigster Verwahrlosung darbot, in seiner einstigen imposanten Gestalt wieder hergestellt zu haben, ist das Verdienst des Großherzogs Leopold, der den dahingehenden Beschluß im Jahre 1858 faßte; diesem folgte sodann zwei Jahre später derjenige der toskanischen Regierung, in diesen Räumen ein Museum für italienische Kunst und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit zu errichten, was bei Gelegenheit der sechsten Säkularfeier der Geburt Dante's 1865 in's Werk gesetzt wurde. Es war dies eine patriotische That, wie die Begründung unseres germanischen Museums, und hatte sich, wie die letztere, in reichem Maße der Sympathien der Nation zu erfreuen, wie die zahlreichen Schenkungen und Ueberlassungen von Seiten privater Personen bekunden.

Ehe wir uns indeß der Besprechung der Sammlung zuwenden, müssen wir bei dem interessanten Bau selbst verweilen, seine Geschichte wenigstens in den Hauptzügen an uns vorübergehen lassen [1]) und dabei zugleich soweit möglich der sorgfältigen und sachkundigen Restauration, dem Werke des vor einigen Jahren verstorbenen Architekten Mazzei [2]) unsere Aufmerksamkeit schenken.

Das Gebäude, welches ursprünglich Palazzo del popolo hieß, im Laufe der Zeit jedoch bei veränderter Bestimmung seinen Namen zu verschiedenen Malen wechselte, ist der erste öffentliche Palast, der überhaupt in Florenz errichtet wurde. Er diente zunächst dem Capitano und den Prioren der Stadt als Wohnung und wäre nach Vasari (I, 249) von dem halb mythischen Lapo del Cambio kurz nach 1220, nach Anderen (Malespini und Villani) dagegen erst im Jahre 1250 erbaut worden, welche letztere Angabe jedoch auf die in der Folge zu besprechende Erweiterung des Palastes zu beziehen ist. Erst nach dieser bewohnte ihn der Podestà, von dem er alsdann seinen Namen erhielt; es war dies eine ursprünglich ein Jahr lang fungirende höhere Magistratsperson, in deren Händen die Rechtspflege lag und die, nach einem Beschluß von 1207, zur Verhütung richterlicher Parteilichkeit nur aus dem außerflorentiner Adel wählbar und, als Fremder kein eigenes Haus in der Stadt besitzend, bis zum Jahre 1261 beim Bischof oder bei Privaten wohnte [3]). Die erwähnte Vergrößerung, die umfangreiche Ankäufe von Terrain und Gebäuden [4]), darunter ansehnlichen Palästen und Thürmen, selbst einer Kirche nöthig machte, wurde 1255 an der Rückseite des Gebäudes begonnen. Die Arbeit schritt nur langsam vor; bei den inneren Unruhen, hauptsächlich 1295 und 1304, hatte der Palast erhebliche Beschädigungen zu erleiden, infolge deren wiederholte Reparaturen vorgenommen werden mußten. Mit neuem Eifer wurden die Arbeiten von 1316 an unter Leitung

1) Für die Baugeschichte hat Rohault de Fleury, dem wir in der Hauptsache folgen, in seinem Werke: La Toscane au moyen-âge, Paris 1874, die gesicherten Thatsachen übersichtlich zusammengestellt. Abbildungen in seinem Atlas, Bd. I, T. 1–6.

2) Francesco Mazzei studirte, der mündlichen Mittheilung zufolge, die ich der Güte des Herrn Architekten C. Reishammer in Florenz verdanke, 1826 Architektur in Florenz, trat indeß später davon zurück und ging zum Ingenieurfach über. Er baute an den Salzgruben von Volterra, dann u. A. bei S. Casciano die Villa Macchiavelli; 1844 nach Florenz zurückgekehrt, erhielt er späterhin unter dem damaligen Direktor der öffentlichen Bauten Manetti den Auftrag zur Restauration des Palazzo del Bargello, für die er hauptsächlich an dem alten Castell Poppi bei Arezzo seine Studien machte.

3) Vgl. hierüber, wie über das in Rede stehende Amt, die sorgfältigen Untersuchungen von Giov. Batt. Uccelli, Il Palazzo del Podestà. Firenze 1865.

4) Genau verzeichnet bei Uccelli, a. a. O., S. 180 ff.

des Manno Lippi und Giovanni Buonaguida betrieben, doch schon 1332 zwang eine heftige Feuersbrunst, welche den alten Theil des Palastes verheerte und auch die neuen Anbauten mit ergriff, zu einer durchgreifenden Restauration, die nach urkundlicher Nachricht dem Neri Fioravante übertragen wurde und bis zum Jahre 1345 dauerte. Die wichtigste Veränderung, die das Gebäude durch dieselbe erfuhr, bestand in der in den meisten Räumen an Stelle der abgebrannten Holzdecken tretenden Ueberwölbung, die besonders in dem großen Saale des ersten Stockwerks eine wesentliche und für jene Zeit in konstruktiver Beziehung höchst achtbare Umgestaltung bedingte; hier erforderte nämlich die Anbringung der beiden mächtigen Kreuzgewölbe, denen zwei starke, angeblich von Corso und Baldo 1345 malerisch dekorirte Pilaster als Widerlager dienen, eine beträchtliche Erhöhung des Raumes; damit verband sich sodann bei der Dunkelheit desselben die Nothwendigkeit, ein großes Fenster anzubringen, welches, wie aus unserer Abbildung ersichtlich, das zweite Hauptgesims auf der Südseite unterbricht; es rührt nach urkundlichem Zeugniß von Benci di Cione her und wird im Jahre 1346 als „noviter constructa" bezeichnet. Auch die übrigen Fenster der südlichen, wie diejenigen der östlichen Façade stammen aus dieser Epoche des Baues [1].

Die stattliche Freitreppe, die im Hofe an Stelle der alten Holztreppe trat, wurde laut der Inschrift an der Basis des Marzocco erst 1367 vollendet. Es wird auf dieselbe bei Besprechung des Hofes zurückzukommen sein.

Der Palast, der auch im 14. Jahrhundert durch mehrfache Erstürmung und Plünderung (1343 beim Sturze des Herzogs von Athen durch die Banden des Corso Donati, 1378 beim Aufruhr der Ciompi) stark verwüstet wurde, diente von 1502—1574 dem Consiglio di giustizia oder della Rota, durch dessen Einsetzung dem Podestà alle Macht entzogen wurde, wenn auch der Name auf den Vorsteher des neuen Tribunals überging, und unter dem Principat der Medici, das bekanntlich 1531 mit Alessandro begann, dem Bargello (Polizeihauptmann) als Aufenthalt, von 1574 an als allgemeines Gefängiß, nachdem schon früher Gefangene, wie Macchiavelli, um nur den Berühmtesten zu nennen, zwischen feuchten und schmutzigen Mauern hier geschmachtet hatten. Fast in allen Räumen wurden, meist in mehreren Stockwerken übereinander, Zellen zur Aufnahme der Gefangenen angebracht und dadurch der Verfall des Gebäudes beschleunigt. Der Bargello, nebst seinen Untergebenen ein fortwährender Gegenstand des öffentlichen Hasses und Veranlassung wiederholter Reibungen mit der Bürgerschaft, bot noch im Jahre 1847 Grund zu einem Volkssturm, der wiederum erhebliche Beschädigungen des Palastes im Gefolge hatte. Erst im November 1860 wurden die Gefängnisse und mit ihnen die Wache, die bis zu dieser Zeit den Palast inne gehabt hatte, aufgehoben und das Gebäude, wie bereits erwähnt, für den würdigen Zweck, dem es gegenwärtig dient, ausersehen, wie Uccelli in berechtigtem Stolze sagt, zur Sühne für die Schmach, die vor sechs Jahrhunderten der Podestà durch Dante's Verurtheilung an diese Mauern geheftet hatte.

Haben wir uns im Vorstehenden die wesentlichen Momente der Geschichte des Baues vergegenwärtigt, so müssen wir jetzt diesen letzteren selbst näher in's Auge fassen, wobei sich zugleich Gelegenheit bieten wird, der verdienstvollen modernen Restauration zu gedenken.

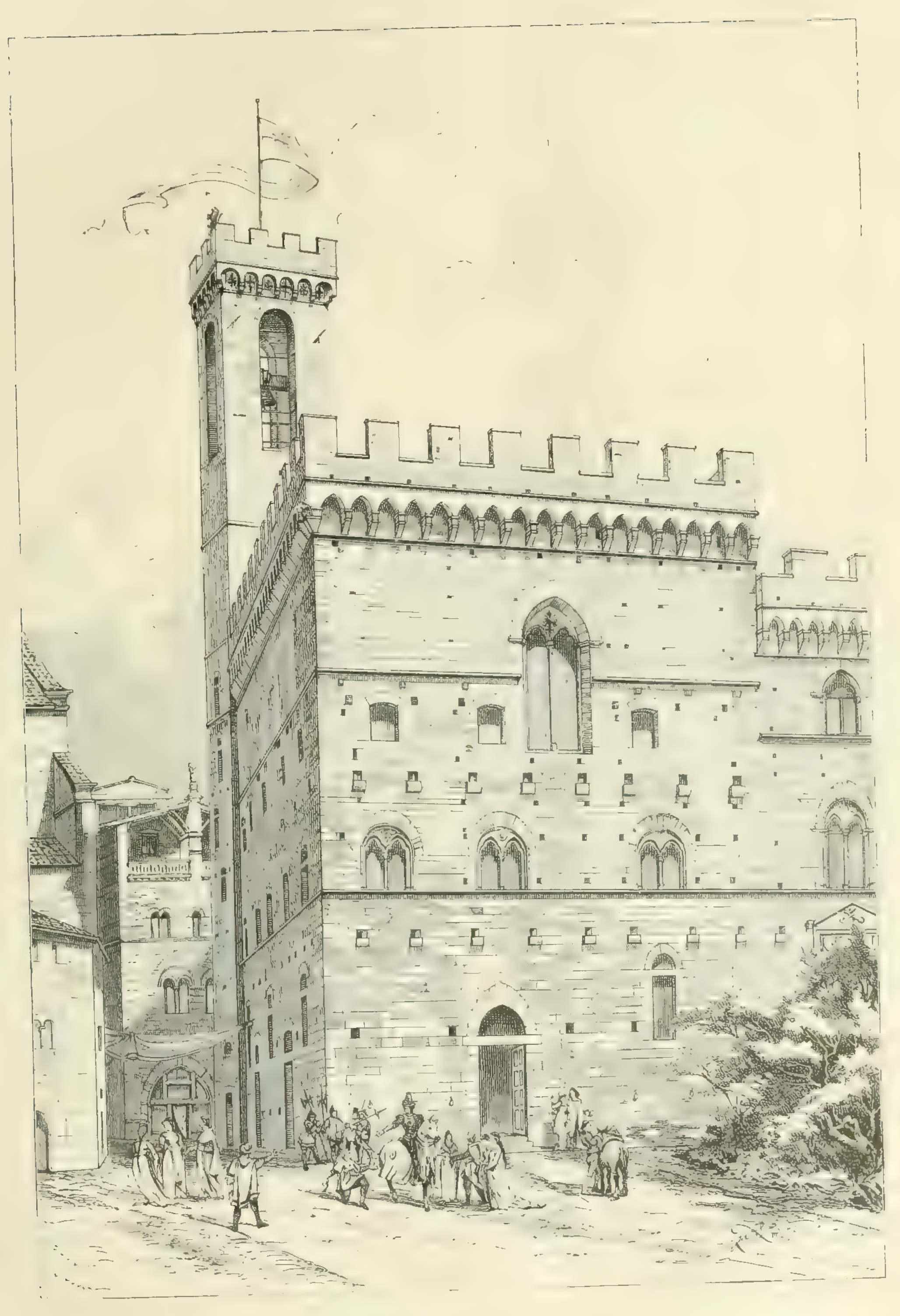
1) Vasari schreibt (II, 153) die Ueberwölbung des großen Saales wie die Zinnen, welche den Palast krönen, dem Agnolo Gaddi zu, eine Nachricht, die keinen Anspruch auf Zuverlässigkeit erheben darf und, wie Schnaase annimmt, möglicherweise auf ganz willkürlicher Kombination beruht.

Wenn man das Aeußere des Gebäudes in Augenschein nimmt, erkennt man unschwer die Westfaçade und die unmittelbar an diese grenzenden Theile der Nord- und Südfaçade als den ältesten Bestand des Ganzen, der die späteren Anbauten beträchtlich überragt [1]) und sich schon durch die Mauerung von diesen unterscheidet, indem an ihm, abgesehen von dem aus dem Jahre 1332 stammenden obersten Geschoß, durchgängig, an den übrigen Theilen dagegen blos an den Ecken und Fenstereinfassungen Haustein verwendet worden ist. Der Unterschied zwischen der älteren und jüngeren Bauperiode fällt besonders auf an der Südseite, welche unsere Abbildung als die schönste des Gebäudes in der Wiederherstellung vorführt [2]), wo die Mauer des Erdgeschosses sich allerdings jenseits der 1296 in den angefügten Theil gebrochenen Pforte fortsetzt, das übrige Stück dagegen, sowie die oberen Stockwerke, mit Bruchstein gemauert sind. Ueber der erwähnten Pforte der Südfaçade zieht sich ein skulpirter Fries mit fünf Schildern hin, über diesem erhebt sich auf zwei kleinen Konsolen ein Marmorgiebel, der in Relief die gekreuzten Schlüssel der Kirche enthält. Von den Fenstern dieser, wie auch der Nordfaçade, haben diejenigen des ersten Geschosses Rund-, die des zweiten Spitzbogenschluß; die ersteren, mit ihren Säulchen in der Mitte die schlichte Wandfläche angenehm belebend, ruhen auf einem Gesims, welches in eine Löwenmaske endet, desgleichen die Fenster des zweiten Stockwerks an dem neueren Theile. Beachtenswerth ist die auch

Bronzekandelaber, Museo Nazionale zu Florenz.

1) Seine Höhe beträgt bis zur Oberkante der Zinnen 31,10, die des spätern Anbaues auf der Südseite nur 28,10 m.

2) Eine ältere Aufnahme derselben findet sich auf tav. XVIII in Zocchi's „Vedute, contorni e tabernacoli di Firenze“.



Der Palast des Bargello zu Florenz.
(Wiederherstellung der Südfaçade.

Zeitschrift für bildende Kunst. XV.

Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig. Druck v. Hundertstund & Pries.



an der Nord- und Westseite sich wiederholende Eigenthümlichkeit, daß die Fenster des zweiten Geschosses nicht vertikal, sondern unregelmäßig über denen des ersten liegen. An der Westseite sind übrigens die oberen einfacher und unregelmäßig in Bezug auf Größe und Anordnung. Die Fenster mußten durchgängig erneuert werden, da sie entweder vermauert oder verkleinert, sämmtlich mit doppelten Eisengittern versehen und im unteren Geschoß so zerstört waren, daß z. B. auf der Südseite nach Maßgabe der im städtischen Bauamt aufbewahrten Zeichnung von 1845 nur ein einziges noch seine Säule behalten hatte.



Degengriff; Museo Nazionale zu Florenz.

Das an der Nordfaçade früher vorhandene weit vorspringende Dach wurde als eine Verunstaltung bei der Restauration beseitigt.

Wenig erübrigt zu sagen von der sehr einfach gehaltenen östlichen Seite auf Via dell' Acqua[1]), die sich durch ihre gleiche Konstruktion als gleichzeitig mit der Nord- und Südfaçade, also in der zweiten Epoche des Baues entstanden erweist. Die zahlreichen kleinen viereckigen Fenster von regelloser Anordnung erklären sich aus der Bestimmung dieses Gebäudetheiles für Dienstwohnungen. Eine mäßig große Pforte, welche der dem Thurme am nächsten liegenden Thür auf Via del Proconsolo entspricht, führt in einen

1) Früher Via Vergognosa genannt, aber nicht, wie Rohault de Fleury, S. 374 angiebt, Via delle Vigne, welchen Namen vielmehr die an der Südseite des Palastes vorbeiführende Straße trägt.

kleinen Hof, aus dem man weiter in den Haupthof gelangt. An der nördlichen Ecke erblickt man ein kleines Sanktuarium.

Bekrönt wird der Bau ringsum von einem Wehrgang mit Zinnen, der weit vorspringend auf starken Machicoulis ruht. An der Nordwestecke erhebt sich, auf Via del Proconsolo eine beträchtliche Böschung bildend, der 57,10 m. hohe, ehemals Volognana genannte Thurm mit vier mächtigen Fenstern, die ursprünglich nach Ausweis eines alten Bildes in Palazzo Corsini, welches die Verbrennung Savonarola's darstellt, mit Balkons versehen waren. Oben ebenfalls durch Zinnen abgeschlossen, hat der Thurm auf der Nord- und Südseite je sechs, auf den beiden anderen je fünf arconcelli, zwischen denen Wappen der Commune gemalt sind. Früher wurden an seinen Mauern die Aufrührer und Staatsverräther, so 1343 der Herzog von Athen, im Bilde der Schande preisgegeben. Zu bemerken ist noch, daß die Thür auf der Westseite erst von der modernen Restauration angebracht worden ist.

(Fortsetzung folgt.)

Der Bau der Akademie der Wissenschaften zu Athen.

Mit Illustrationen.



So wenig innere Lebenskraft auch bis jetzt die moderne griechische Kunst zeigt, so nimmt doch ein neueres Bauwerk in Athen unsre Aufmerksamkeit im vollsten Maße in Anspruch, weil es hinsichtlich des Materials, der darauf angewandten Prinzipien und der Art und Weise seiner Entstehung völlig einzig dasteht. Ich spreche von der Akademie der Wissenschaften in Athen, welche von Theophil Hansen in Wien entworfen, und schon seit Jahren im Bau, jetzt ihrer Vollendung entgegenreift. Da sich bereits über den Eindruck des Ganzen urtheilen läßt, — der äußere Bau ist, wie unser nach einer Photographie gezeichneter Holzschnitt beweist, so gut wie vollendet — wird eine kurze Beschreibung dieses interessanten Werkes hier am Platze sein.

Man ist überrascht, inmitten des modernen Athens, an seiner breitesten Straße, sich einem Bau gegenüber zu befinden, der nicht nur durchweg in rein griechischem Stil und in seinen äußeren Theilen ganz von pentelischer, weißen und blaugeäderten, Marmor aufgeführt ist, sondern an welchem auch die von den Theoretikern längst entdeckte polychrome Behandlung der Architektur zum ersten Male praktisch, theils schon zur Ausführung gekommen ist, theils noch kommen wird: ein gesäulter Marmorbau, ionischer und attischer Ordnung, an welchem die Kunstformen durch Roth, Blau und Gold hervorgehoben sind. Es braucht kaum noch ausdrücklich gesagt zu werden, daß es vor Allem der Tempel der Athene Polias auf der Burg war, der mit seinen über die Maßen herrlichen Seitenbauten für die Details dieses neuen Tempels der Pallas als Vorbild gedient hat.



Vorderansicht der Akademie der Wissenschaften zu Athen.

Erbaut von Theophil Hansen.

Zeitschrift für bildende Kunst. XV.

Verlag von E. A. Seemann

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.

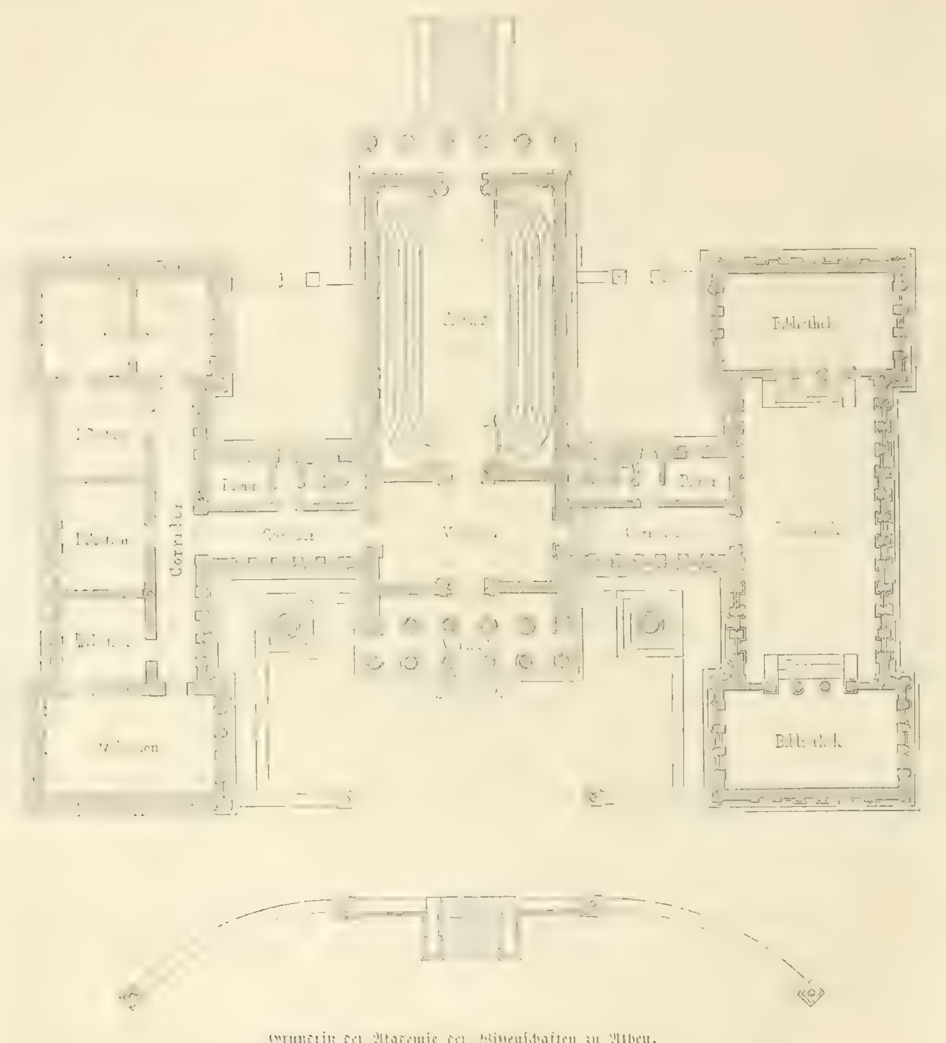


Auf einem Stereobat aus regelmäßigen Porosquadern, der das als Souterrain behandelte Parterregeschoß enthält, erhebt sich das einzige Geschoß des Gebäudes. Dasselbe ist dreifach gegliedert: in den mittleren Hauptbau und zwei ganz gleiche Seitenflügel. Das Ganze steht von allen Seiten frei da; von vorn wird es, abgesehen von dem breiten Boulevard, an dem es liegt, noch durch einen Vorgarten mehr als genügend isolirt, der hintere Theil des Grundstückes wird in einen Garten verwandelt, welcher sich bis zur nächsten, ein wenig höher gelegenen Straßenflucht hinzieht, so daß auch von dort ein freier Blick auf die hintere Façade möglich ist. Zwei kleinere Querstraßen trennen den Bau von der Universität und den übrigen Häusern und machen ihn so zu einer besondern Insel.

Der mittlere Theil, also der Kern des dreifach gegliederten Baues, stellt sich, wie der beigegebene Grundriß zeigt, als ein Amphiprostylos Hexastylos dar, dessen Axe normal zur *ὁδὸς πανεπιστημίου* steht. Die Säulen sind denen der Osthalle des Tempels der Athene Polias nachgebildet. Durch eine Rampe, welche von vorn durch eine Treppe abgekürzt ist, gelangt man zu den zwei Stufen des Stylobats und über diese in den Pronaos, der außer den sechs Säulen der Front durch eine zweite Reihe von vier Säulen und den beiden Anten gebildet wird. Aus dieser offenen Halle führt uns die Thür in den Vorraum, aus dem man durch eine zweite Thür unmittelbar den Hauptsaal des Baues, der durch den ganzen übrigen inneren Theil des Tempels gebildet wird, betritt. Diese hypäthrale, natürlich mit Glas gedeckte Tempelcella wird der Sitzungssaal der künftigen Akademie sein. Marmorbänke ziehen sich in drei Reihen an den langen Wänden hin; die prächtigen vier, nach antiken Motiven gebildeten. Kandelaber sind bereits fertig. Den sonstigen künstlerischen Schmuck wird der prachtvolle Raum erst im Laufe der nächsten Jahre enthalten. Dazu gehören auch die wiederholt in der Kunst-Chronik erwähnten Wandgemälde von Prof. Chr. Griepenkerl.

Wir kehren nach Außen zurück. Die Spiren der ionischen Säulen werden vergoldet werden, der Schaft erhält keinen farbigen Anstrich, der Palmettenhals ist vergoldet; das Kyma des ionischen Echinus, die Voluten, der Abakus sind ebenfalls durch Vergoldung charakterisirt. Dem entsprechend zeigen die Seitenwände keine farbige Bedeckung der Marmorquadern, nur oben dicht unter dem Architrav zieht sich, dem Antenkapitäl völlig gleich, ein mit Gold aufgemalter Anthemienfries, nebst Astragal und Kyma hin. Der Architrav ist dreifach gegliedert, der unterste Streifen schmucklos, der mittlere durch ein mit Gold und Roth aufgemaltes Mäanderschema, der oberste durch gemalte Rosetten verziert. Die nach unten gerichtete Seite des Architravs ist ohne Kunstform, ebensowenig hat der Fries bis jetzt ein Ornament; nach oben schließt er gleich dem Architrav mit einem lesbischen Kyma ab, das mit dem unteren Gliede durch ein kleines Astragal verbunden ist. Beide sind mit Gold und Farben aufgemalt. Die nach unten gerichtete Fläche des schön profilirten Geison trägt himmelblaue Farbe. Die mäßig profilirte Sima ist ohne Löwenköpfe durch ein dorisches Kyma mit Astragal gebildet und trägt die als kleine Akroterien aus weißer Terracotta geformten Stirnziegel. Nur über den Giebeldreiecken ist die Sima ausladender und mit einem auf rothen und blauen Grunde in Gold aufgemalten Palmettenschema versehen. Auf den vier Giebelecken sind Sphinxe angebracht, die nach der in Attika häufig vorkommenden Form auf den Hinterbeinen sitzen. Das Hauptakroterion ist eine gewaltige Palmette, nach der auf Grabstelen so gewöhnlichen Form gebildet, zu deren beiden Seiten kleine geflügelte

Figuren stehen. Das hintere Giebelfeld ist leer, in dem vorderen ist in einer Marmorgruppe von Leonidas Drossis die Geburt der Athene dargestellt: Zeus sitzt in der Mitte in konventionellem Typus, die gewappnete Neugeborne links von ihm, rechts der erzürnte Poseidon und die übrigen Olympier zu beiden Seiten. Der Grund beider Giebelfelder ist vergoldet. Prächtig ist auch die Wirkung der Decke im Pronaos und Opisthodom. Die Hauptquerbalken tragen, so wenig wie der Architrav, an ihrer unteren Seite eine Kunstform, dagegen ist die Kalymmatien-Decke ganz nach der Weise des Erechtheions



Grundriß der Akademie der Wissenschaften zu Athen.

behandelt: das Mäanderband von zwei Astragalen gesäumt, die Kymen mit Astragalen, endlich im Grunde der Kassetten ein goldener, gemalter Stern auf blauem Grunde.

Die beiden Seitenflügel stehen mit dem Vorsaal des Hauptbaues durch korridorähnliche Bauglieder ionischer Pilasterkonstruktion in Verbindung. Sie gliedern sich ebenfalls wieder dreifach: ein mittlerer Pilasterbau, dessen Axe der des Hauptgebäudes parallel läuft und je zwei kleine Tempel an den Enden, deren Axen zu dem Hauptportal normal stehen, also parallel der Straßenflucht gehen. Diese vier ionischen Antentempelchen, welche demnach je eine ihrer durch Pilaster verstärkten Langseiten nach außen

wenden, während von ihren acht Säulenfronten sich vier nach innen, resp. nach den Höfen und vier in die Nebenstraßen richten, springen nach vorn über die Linie des Hauptbaues vor. In den dadurch entstehenden Ecken, erheben sich rechts und links von der Hauptfront des Mittelbaues zwei freistehende gewaltige Marmorsäulen attisch ionischer Ordnung, deren Kapitäle mit vier Stirnen und vier über die Ecken ausspringenden Voluten gebildet sind. Sie erreichen schon jetzt etwa die Höhe des Dachfirstes des Hauptbaues und sollen die Postamente zweier Kolossalfiguren werden, Athene und Apollon, deren Gipsmodelle fertig sind und auf eine ziemlich antik-konventionelle Haltung schließen lassen, wie es freilich in diesem Zusammenhang kaum zu vermeiden war. Auf unserem Holzschnitt erscheinen sie bereits aufgestellt. Auch diese Säulen erwartet eine polychrome Behandlung; wie es mit den Göttern gehalten werden soll, weiß ich nicht. Die Gruppen in den neun Giebelfeldern sind bis jetzt bis auf eine vergoldete kleine Nike in der Hand der Pallas, ein vergoldetes Skeptron u. dergl. weiß geblieben.

Ich erwähnte schon, daß die Formen der Seitenbauten rein ionisch sind, die Reste der kleinasiatischen Tempel scheinen hier dem Meister Vorbilder geliefert zu haben. Die Pilasterkapitäle sind besonders schön gebildet, die Räume zwischen den Pilastern sind je nach Bedürfniß als Wand oder Fenster behandelt. Die Formen des Epistylions, Geisons, der Sima sind denen des Hauptbaues völlig analog, nur kleiner. In den acht Giebelfeldern der vier kleinen ionischen Tempel ist in Gruppen aus weißer Terracotta Pallas als Lehrerin der Künste und Wissenschaften dargestellt.

Ich gehe auf das Einzelne nicht genauer ein, da es noch nicht ganz vollendet ist. Der Gesammteindruck ist schon jetzt ein unabweisbar großartiger; die Schönheit hellenischer Bauformen hat mich noch an keinem modernen Werk so ergriffen, wie hier. Es hat dies seinen Grund zugleich in dem Material und in der Polychromie. Das Auge gewöhnt sich so schnell und sicher an die farbige Behandlung der antiken architektonischen Kunstformen, daß ihm dann die farblosen weißen Marmorbauten entschieden als unvollendet erscheinen müssen. Wir haben in diesem geistvollen Werke die beste Bestätigung für die Richtigkeit der Theorie von der Polychromie der griechischen Architektur — und Skulptur möchte ich hinzufügen. Denn mit den weißen Marmorgruppen, inmitten der farbigen Architektur, geht es einfach nicht! Das bedarf keines Beweises!

Warum der geistvolle Architekt nicht auch den Versuch gemacht hat, die Giebelgruppen von Marmor und Terracotta ebenfalls polychrom zu behandeln, ihnen wenigstens einen farbigen Ton zu geben, weiß ich nicht. Und da ich einmal in's Fragen komme, nur noch zwei Einwände! Daß die Seitenflügel des Baues dem von vorn stehenden Beschauer nur die dürftigere Pilasterfaçade zuwenden, die schönen Säulenfronten aber seitwärts fast verborgen sind, empfindet wohl Jeder als einen Mangel des Grundrisses. Völlig unverständlich ist es mir zweitens, warum beim Hauptbau die Antenbasis nicht auch als Fuß an den äußeren Wänden entlang geführt ist. Diese Außenwände erheben sich ohne jedes vermittelnde Glied nach dorischer Weise direkt über dem Stylobat, ein Mangel, den man um so lebhafter empfindet, als die beiden Vorbilder auf der Burg hierfür treffliche Beispiele liefern und die Wand im Uebrigen der Ante gleichgestaltet erscheint.

Endlich hat sich in einer Hinsicht der Meister entschieden selbst Schaden gethan: die oben erwähnten zwei kolossalen Säulen beeinträchtigen die Wirkung des Baues

ganz entschieden; sie erdrücken ihn förmlich; ein Eindruck, der gewiß noch verstärkt wird, wenn erst die beiden kolossalen Götterbilder auf ihnen stehen.

Summa Summarum: Theophil Hansen hat den überaus werthvollen Beweis geliefert, daß die polychrome Architektur uns erst die volle Wirkung der antiken Formen giebt, daß ferner diese höchsten Hervorbringungen des menschlichen Formensinns in tektonischer Hinsicht einer Wiederbelebung sehr wohl fähig sind und in gewissem Sinne eine Uebertragung auf moderne Zwecke recht wohl gestatten. Natürlich cum grano salis! Man wird eine Fabrik oder ein Hotel nicht nach griechischen Mustern bauen wollen, aber bei allen Gebäuden, die idealen Zwecken dienen, wird es möglich sein zu fragen, ob man nicht jene höchsten Vorbilder tektonischer Schönheit zu Grunde legen darf. Wie sehr solche Bauten zur Veredlung des Formensinnes beitragen würden, ist überflüssig zu beweisen. Das Schwierigste dabei wird natürlich immer sein, den Grundriß in Einklang mit den griechischen Bauformen zu bringen; der einzige gegliederte Bau der guten griechischen Zeit, das Erechtheion, giebt hierfür zwar Andeutungen, aber auch nicht mehr, als das. In dem vorliegenden Falle trafen den Meister noch besondere Schwierigkeiten. „Eine Akademie der Wissenschaften" hieß die Aufgabe; — aber welcher Wissenschaften? Im modernen Griechenland wird eigentlich nur eine Wissenschaft, diese freilich mit Eifer und Erfolg, gepflegt: Philologie und Archäologie. Der Architekt konnte also nur die Aufgabe ganz im Allgemeinen auffassen: einen Hauptraum für die Sitzungen der gelehrten Herrn und Nebenräume für eine Bibliothek, für Sammlungen u. dergl. Diese so allgemein gefaßte Aufgabe ist jedenfalls gelöst.

Das so merkwürdige Werk ist schließlich auch einzig in seiner Art hinsichtlich des Bauherren. Es verdankt seine Existenz dem Willen und der Liberalität des kürzlich in Wien verstorbenen Bankiers Freih. v. Sina, der sich dadurch in seiner Vaterstadt ein Denkmal nicht nur seines Reichthumes gestiftet hat. Die Kosten des Baues betragen bisher etwa drei Millionen Franken, — der edeldenkende Stifter hat nicht zu fürchten, daß sein Werk sobald aufhört, der kostbarste und schönste zu rein idealen Zwecken bestimmte Bau eines Privatmannes zu sein!

Athen, im Frühjahr 1879.

B. Förster.



Die Kunstgewerbe-Ausstellung in Leipzig.

Mit Abbildungen.



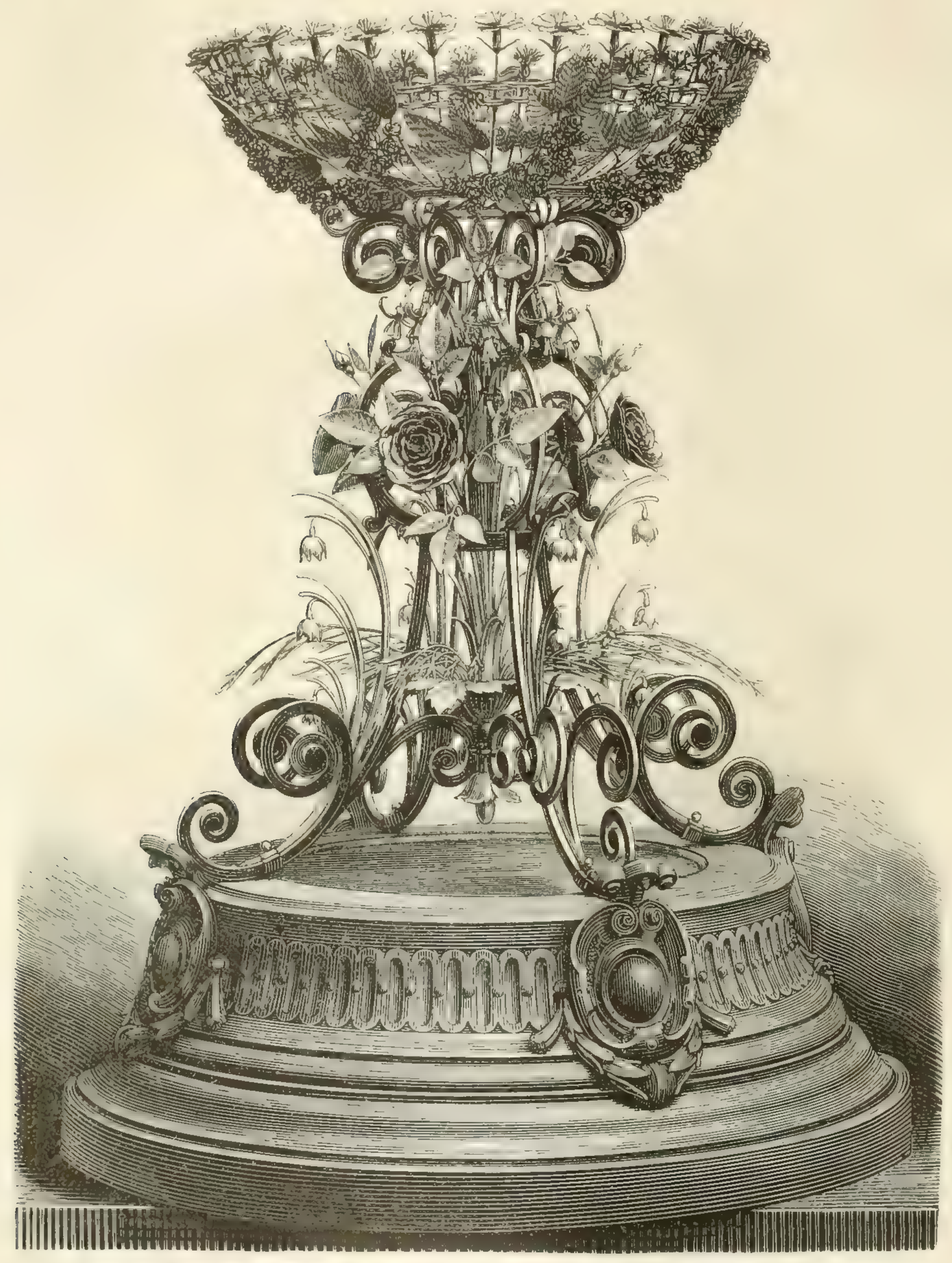
Ibenvase, blau und weiß.
Von Villeroy und Boch in Dresden.

Die reformatorischen Bestrebungen auf dem Gebiete unseres Kunstgewerbes sind nicht fruchtlos geblieben. Im Laufe weniger Jahre haben sie an Umfang ebenso sehr, wie an Energie gewonnen, und je mehr noch vor Kurzem die Klage über den Verfall der deutschen Kunstindustrie berechtigt war, um so mehr ist es jetzt Pflicht, das Gute, das in ihren Leistungen zu Tage tritt, mit Entschiedenheit anzuerkennen. Auf der Münchener Ausstellung von 1876 hatte sich nächst Oesterreich, das den Ruhm besitzt, die Reform auf kunstgewerblichem Gebiet begonnen zu haben, namentlich Süddeutschland auf dem Wege des Fortschritts gezeigt. Die gegenwärtigen Ausstellungen in Berlin und Leipzig beweisen, daß auch im nördlichen Deutschland eine rüstig aufstrebende Bewegung des kunstgewerblichen Lebens im Gange ist. Das harte Wort Reuleaux's ist von ersichtlich heilsamer Wirkung gewesen, es hat den Ehrgeiz angespornt und eine wohlthätige Anspannung der Kräfte hervorgerufen, deren erfreuliche Resultate immer zahlreicher an's Licht treten.

Das Kunsthandwerk hatte bei uns -- Niemand zweifelt daran — fast aufgehört zu sein, was sein Name besagt: ein künstlerisch geschultes, von künstlerischem Geist geleitetes Handwerk. Die Wiederbelebung der deutschen Kunst am Schluß des vorigen und am Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts war dem Kunsthandwerk wenig zu gute gekommen. Die Richtung, in der sich jener bewegte, hatte mit den Interessen des letzteren kaum einen Berührungspunkt; der Idealismus jener neu erwachten Kunst, dem eine gewisse vornehme Gleichgiltigkeit gegen das Handwerkliche überhaupt eigenthümlich war, der diese Gleichgiltigkeit nicht selten absichtlich, mit übermüthiger Miene zur Schau trug, stand dem Kunsthandwerk beinahe fremd gegenüber. Die wenigen guten Traditionen, die sich in diesem selbst vielleicht noch hier und da erhalten hatten, erloschen allmählich, und das Kunsthandwerk, seines naturgemäßen Zusammenhangs mit der Kunst, der künstlerischen Führung beraubt, verfiel einer gedanken- und prinziplosen Willkür und büßte mit dem künstlerischen Sinn auch die handwerkliche Tüchtigkeit ein.

Das ist anders geworden. Man ist bemüht, die Kluft, die so lange zwischen der Kunst und dem Handwerk bestand, zu überbrücken, man strebt danach, dem Kunsthandwerker künstlerische Erziehung zu geben, man hat erkannt, daß die Grundlagen seiner Bildung die nämlichen sein müssen, wie die des Künstlers; von der Kunstschule aus wird der Weg zum Hand=

wert gebahnt, und so manches Talent, das sonst in „akademischer" Bildung und falschem Ehrgeiz, im vergeblichen Ringen nach den Zielen der „hohen Kunst" unfehlbar verkümmert wäre und nur das leidige Kunstproletariat hätte vermehren helfen, wird auf diesem Wege sich selbst erhalten und zu fruchtbringender Arbeit angeleitet. Es fehlt nicht an Künstlern,

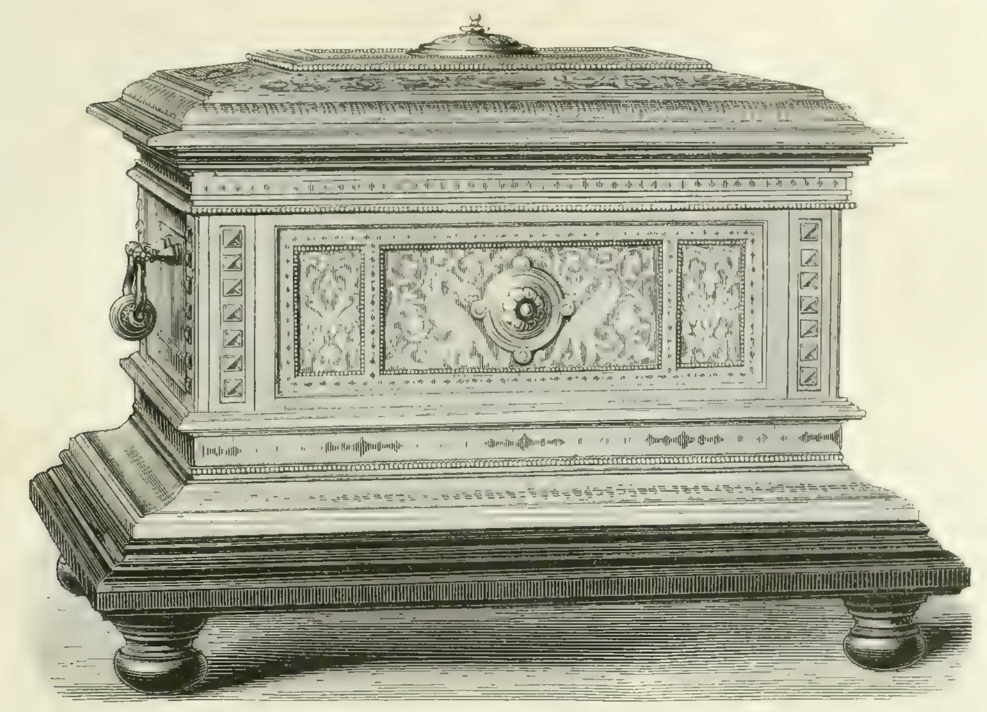


Blumenkorb. Nach dem Entwurf von G. Zeißig in Schmiedeeisen ausgeführt von Ferd. Kayser in Leipzig.

die es nicht mehr für einen Raub an ihrer Würde halten, ihre Thätigkeit kunstgewerblichen Zwecken zu widmen. Maler und Bildhauer arbeiten für solche Zwecke, und von den Architekten, die vor Allen zu Führern der kunstgewerblichen Bewegung berufen sind, darf man rühmen, daß sie sich der Bedeutung dieser Aufgabe immer entschiedener bewußt werden.

Zur Architektur steht die gewerbliche Kunst naturgemäß in der nächsten Beziehung, sie schließt sich in der inneren Einrichtung des Hauses der Arbeit des Baukünstlers unmittelbar an und berührt sich, sofern es überhaupt ihre Aufgabe ist, dem Zweckmäßigen und Nutzbaren künstlerische Gestalt zu verleihen, auch in weiterem Sinne mit den Aufgaben der Architektur, von der sie deshalb zunächst das Gesetz und die Regel ihres Schaffens zu empfangen hat; zeigen sich doch in allen bedeutenden Kunstepochen die Produkte des Kunstgewerbes vom architektonischen Stile der Zeit, vom Charakter ihrer baulichen Formen auf das unmittelbarste beherrscht.

Das unstete Schwanken in den Prinzipien der modernen Architektur, die Zerfahrenheit ihrer Bestrebungen war neben der allgemeinen Gleichgiltigkeit der Künstler dem Kunsthandwerk gegenüber am Verfall desselben ohne Zweifel am meisten schuld. Gegenwärtig ist ein festeres Zusammengehn der architektonischen Tendenzen nicht zu verkennen; die an den Stil der



Eiserne gravirte Cassette. Von Krieger. Albrecht in Magdeburg.

deutschen Renaissance sich anschließende Richtung hat in kurzer Zeit ein breites Terrain gewonnen; man darf sie als diejenige betrachten, die den Geschmack, die Neigungen des modernen Geistes und zugleich den nationalen Sinn am meisten befriedigt. Im Gebiet des Kunstgewerbes hat diese Richtung, wie auch die Leipziger Ausstellung zeigt, entschieden durchschlagend gewirkt und vielfach ohne Zweifel zu den glänzendsten Resultaten geführt. Zwar ist anerkanntermaßen auch an solchen Beispielen kein Mangel, wo man im Eifer für die deutsche Renaissance Formen derselben imitirte, die keineswegs unbedingte Mustergiltigkeit beanspruchen können; es fehlt in ihr nicht an entschieden barocken Elementen, die sie von der vielfach schon ausgearteten italienischen Renaissance herübernahm und deren stilwidrige Züge sie dann häufig noch mit einer gewissen Lust am Bizarren übertrieb. Daneben freilich ist sie sehr reich an eigenartigen, originellen Formen, in denen sie das italienische Muster so glücklich umbildete und — man kann sagen — germanisirte, daß die Wiederbenutzung dieser Formen für uns ein reiner und zweifelloser Gewinn ist. An diese hat sich der moderne Architekt und Kunsthandwerker zu halten, und wie sehr diese reichen, malerisch empfundenen Formen unsern Anschauungen gemäß, wie lebensfähig sie sind, beweist gegenwärtig so manches Werk: man sieht, daß sich der heutige Künstler in diesen Formen mit Leichtigkeit und Freiheit bewegt, daß sie ihm zu

lebendiger schöpferischer Selbstthätigkeit anregen. Für Gegenstände des Kunstgewerbes ist der Charakter des deutschen Renaissancestils ohne Zweifel ganz besonders geeignet. Rein architektonische Aufgaben werden immer gewisse Modifikationen desselben im Sinne strengerer Stilgesetze, eine gewisse Bändigung seiner malerisch wuchernden Formenfülle wünschenswerth machen; die Façade eines Baues will in strengerem Stil behandelt sein, als die Einrichtung und Dekoration eines Innenraumes; eine Ungebundenheit und Freiheit der Formen, eine geistreiche Willkür der Ornamentik, die dort als unangemessen auffallen würde, kann hier angenehm und reizend erscheinen.

(Schluß folgt.)

Das Museum der dekorativen Künste in Paris.



Den Sehenswürdigkeiten der französischen Hauptstadt hat sich kürzlich das Museum der dekorativen Künste zugesellt, welches im Flora-Pavillon der Tuilerien seine erste Exposition d'art contemporain eröffnete. Die Weltausstellung des Jahres 1878 hatte den scharfsehenden Industriellen die gewaltigen Fortschritte Englands, Oesterreichs, Belgiens und Amerikas auf allen das Kunstgewerbe umfassenden Gebieten dargethan; sie begannen ernstlich für die „Suprematie Frankreichs" zu fürchten, ein Komité thatkräftiger Männer trat zusammen, die Gesellschaft „Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie" ward zu Rathe gezogen, und das Ergebniß war die Gründung des „Musée des arts decoratifs" nach dem Vorbilde des South-Kensington-Museums zu London. Hauptzweck desselben ist die Schulung und Läuterung des Geschmackes bei den Arbeitern, welche dort einen reichen Studienfonds, eine Auswahl von Formenschätzen der alten und der zeitgenössischen Kunstindustrie finden werden, bei den Fabrikanten, die dort die neuesten Erzeugnisse ihrer Ateliers vor das Forum der öffentlichen Meinung bringen werden, und bei den Käufern, deren Urtheil durch diese Uebersicht wesentlich gewinnen muß. Den Sammlungen von industriellen Erzeugnissen sollen sich technische Sammlungen, eine wohlausgestattete Bibliothek, regelmäßige Curse und Einzelvorlesungen anreihen, Modelle sollen ausgeliehen werden und alljährlich einzelne Abtheilungen, in der Weise wie es die Verwaltung des South-Kensington-Museums zu thun pflegt, in der Provinz herumgeschickt werden. Die anerkannte Tüchtigkeit der Mitglieder aus allen Lebenskreisen, welche sich für das Kunstgewerbe interessiren, verbürgt die gewissenhafte Ausführung des schönen Planes. Der Herzog von Audiffret-Pasquier ist Ehrenpräsident, der Marquis von Chennevières Präsident, der Herzog von Chaulnes Vicepräsident, lauter Namen von gutem Klange. Zwölf Sectionen vertreten die Architektur, die Bildhauerei, die Malerei, die unbeweglichen und die beweglichen Dekorationen, die Möbel, Keramik, Email- und Glaswaare, die Kleidung, den Schmuck, die Waffen, den Unterricht und die Bibliothek; eine überwiegend aus den Präsidenten der übrigen Abtheilungen zusammengesetzte Kommission wird sich mit den Ausstellungen beschäftigen. Die Mitglieder des Instituts haben ihre Aufgabe bei diesem gemeinnützigen Werke nicht verkannt; der Architekt Charles Garnier und die Maler Gerôme und Baudry gingen mit gutem Beispiele voran, weder die Bildhauer und Maler Cavelier, Chapu, Carrier-Belleuse, Aimé Millet, Puvis de Chavannes und die Professoren der École nationale des arts décoratifs und der Ecole nationale des Beaux-Arts, noch die Kunstschriftsteller Mantz, de Saint-Victor, Müntz, Lafenestre und Delaborde blieben neben den großen Fabrikanten und Händlern aus. Das Resultat der Zeichnungen war ein nicht minder günstiges; schon Ende März verfügte das Unternehmen über ein Baarvermögen von 191,110 Franken und eine Jahresrente von 1070 Franken.

Um zunächst das Publikum mit dem Gedanken eines solchen Museums der dekorativen Künste vertraut zu machen, ward eine Exposition d'art contemporain im Flora-Pavillon der Tuilerien eröffnet; sie vereint vorzugsweise jene Prunkstücke, welche zur Weltausstellung von 1878 in den hervorragendsten Pariser Ateliers geschaffen wurden, und die Privatsammler liehen einen Theil ihrer von dem Marsfelde kommenden Schätze her, was dem Ganzen einen durchaus würdigen Anstrich gab. Diese Ausstellung der Kunst der Gegenwart dient gleichsam als Einleitung zu dem alle fruchtbringenden Epochen umfassenden Gesammtunternehmen. Sie nimmt sowohl die Räume des Erdgeschosses wie das Treppenhaus und die ganze obere Etage ein; die Anordnung des Ganzen macht dem französischen Geschmack alle Ehre.

Im Erdgeschosse fanden die stilvollen Ebenholz- und Nußbaummöbel Henri III. und Renaissance, von gediegener Einfachheit und mit Elfenbein- und Silberincrustationen, aus den Ateliers der Pariser Firmen Allard, Beurleley, Fourdinois, Damon-Namur, Souvrezy und Meynard Sohn ihren Platz; es sind fast lauter preisgekrönte Arbeiten von der Weltausstellung. Mitsui und Bing sandten japanische Bronzen und Elfenbeinschnitzwerk, Lackwaaren und Porzellan, Legrain und Debucker monumentale Kamine Henri II. und Renaissance. Ueberall walten die alten Formen und Muster, wie bei den Stoffen die matten verblichenen Farben vor. Ein mit Malereien von Gonzales verzierter Flügel Louis XVI. ist aus Erard's Lager. Die tiefen der Keramik gewidmeten Glasschränke umschließen Proben englischer, französischer und österreichischer Kunstfertigkeit. Doulton und Cie. in Lambeth nahmen die Apostel-, Kurfürsten- und Vexirkrüge der Kruckenbäckerkolonien zu Siegburg, Nassau und Raeren zum Modelle. Daneben repräsentiren die Manufaktur Minton zu Stoke-upon-Trent und die Königliche Manufactur zu Worcester die englische Industrie, die Mustermanufaktur von Sèvres, die Ecole des Beaux-Arts von Limoges und die Häuser Pouyot zu Limoges, Deck, Hoviland, Loebnitz, Vieillard und Cie. in Bordeaux die französische Genossin; Krystall ist durch Baccarat, Gallé in Nancy, Monot und Stumpf vertreten, aus Murano sandten Castellani und Salviati Glaswaaren in Renaissanceformen, aus London kamen Webb und Söhne sowie Powel und Söhne und aus Wien Lobmeyr mit goldgeschliffenen und emaillirten Krystallgläsern und Vasen. Zwei kolossale dem Hause Bing und Mitsui gehörige japanesische Schüsseln haben irgend einen orientalischen Palissy zum Urheber.

Auf der Treppe fesselt zunächst Cabanel's Deckengemälde „Der Triumph Florens" die Aufmerksamkeit; der von Guillaume ausgeführte plastische Schmuck der Wände ist unvollendet. Barbedienne's Bronzenachbildungen der modernen Plastik ersetzen die mangelnden Originale. Das mit Recht hochangesehene Haus sandte eine wunderbar gelungene Bronzekopie von Rude's auf Schloß Dampierre befindlicher Silberstatuette Ludwig's XIII. und andere von Paul Dubois' schöner Probe italienischer Frührenaissance, dem „florentinischen Sänger" und seinem „Johannes dem Täufer", von Clesinger Büsten und von Barye Löwen, Elephanten und Bären, sowie dessen Reiterstatuette Karl's VII. in grüner Bronze. Die „Zauberin" von Carrier-Belleuse stattete das Haus Rouvenot mit einem blitzenden Edelsteindiademe und einem Gürtel von Diamanten und Türkisen aus. Andere Fabrikanten, namentlich Philippe, theilen ihre Arbeiten in verschiedene Klassen ein, „die Anwendung der ägyptischen Kunst nach authentischen Dokumenten", „die orientalische, indische, persische und arabische Kunst" und „die Fassung nach historischen Vorbildern". Den Buchbinderarbeiten nach alten Mustern folgen Gewebe jeder Art, Chenille und Seidenstickerei, Erzeugnisse der Manufakturen von Beauvais, Belleville und Aubusson, Hand- und Maschinenfabrikate, Spitzen von Alençon, Renaissancemuster und flandrische Guipure, Valenciennes, inländische und venetianer Spitzen, lauter duftige Gewebe zum Schmucke der Salondame und ihres Hauses. Bei den Goldschmiedearbeiten herrscht dasselbe Streben nach antiken Formen vor. Eine Camee von Bissinger zeigt auf dunkelm Grunde die kleinen Gestalten von Raffael's „Befreiung Petri". Boucheron's Specialität sind ganz aus Brillanten zusammengefügte, in bunten Regenbogenfarben blühende Blumen; Massin's Theerosen und Azaleen, Feldblumen und Stiefmütterchen von Brillanten wirken zauberhaft; Chatelainen und Medaillons, Halsbänder und Ohrringe in den bizarrsten Formen waren als Nachbildungen historischer Vorbilder durchaus am Platze. An Cameen haben Petit jun. und

Baudet reiche Auswahl geliefert. Ein nach Etienne de Laulne imitirtes medaillonartiges Schmuckstück von Baubourzeix erinnert durch die Feinheit der Ausführung, welche Email, Edelsteine und goldciselirte Figürchen vereint, an den heiligen Georg in der Schatzkammer der Münchener Residenz.

Kartons zu großen dekorativen Wandmalereien ergänzen diesen Reichthum an allen dazu geeigneten Orten: der Malerei gebührt in erster Linie das Ehrenamt als Bildnerin des Geschmackes. Bin sandte die Kartons zu seinem Deckenschmucke des Theaters zu Rheims und des Speisesaales im Palaste der Ehrenlegion, sowie die ersten Entwürfe zur Dekoration des großen Saales der polytechnischen Schule in Zürich, Gustav Boulanger die in doppelter Größe ausgeführten Kartons für das Foyer des Tanzes in der Oper. Emil Levy, Galland und Luminais führen uns im Entwurfe die Dekoration einer ganzen Anzahl von Privathotels vor. Gerôme lieh die Skizze zu der in der Manufaktur von Sèvres zur Erinnerung an die Weltausstellung v. J. 1852 geschaffene Vase her, Cabanel den Karton seines Deckengemäldes „Der Triumph Florens", von dem vor Kurzem verstorbenen Alexander Hesse ist der Entwurf zu dem Deckengemälde des Börsensaales zu Lyon vorhanden. Die Pariser Dreifaltigkeitskirche ist durch Laugée, Thirion und Emil Levy vertreten. Selbst die Kartons der verstorbenen Genossen Alphonse Perin und Victor Orsel, deren Wandgemälde aus der frommen Legende Notre-Dame-de-Brette schmücken, fehlen nicht im Kreise. Chaperon steuerte Kreidezeichnungen und Gouacheblätter, Collinot zwölf orientalische Aquarelle bei. Die Société anonyme de publications périodiques hatte ein Siebengestirn von Reproduktionen nach älteren und neueren reichverzierten Tuchen, Bas-Reliefs, Tapisserien und Spitzen ausgestellt. Die Versammlung war eine so glänzende, daß das angestrebte Ziel, die Vorbilder eines South-Kensington-Museums, des Oesterreichischen Museums und des Münchener Nationalmuseums zu erreichen, nicht in zu weiter Ferne liegen dürfte. H. B.

Die Nürnberger Erzgießer Labenwolf und Wurzelbauer[1].

Mit Illustrationen.

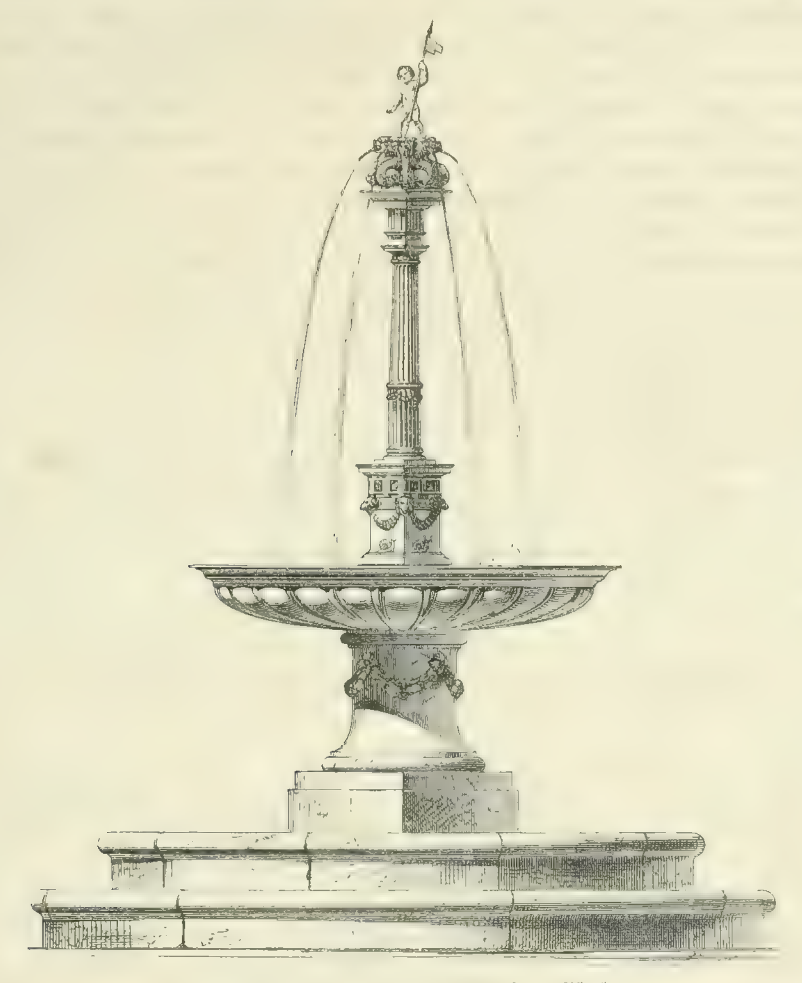


ürnberg ist seit uralter Zeit berühmt wegen Bereitung und Bearbeitung der Bronze, in alter Zeit Messing genannt. Die Nürnberger Rothgießer standen stets in hohem Ansehen; schon der Meistersänger Hans Rosenplüt schildert in seinem, im Jahre 1447 gedichteten Lobliede auf Nürnberg sie als „dergeleichen in aller welt nit lebt" und sagt von ihnen u. A. „und keinerley stuck ist in zu schwer". Der Rath der Stadt war stets bemüht, diese Industrie nach Möglichkeit zu schützen und der Stadt, um des materiellen Vortheils willen, als Eigenthümlichkeit zu erhalten. Ohne die besondere Erlaubniß des Raths durfte kein Rothgießer, Meister, Geselle oder Lehrjunge, selbst wenn er arbeitslos war, aus Nürnberg fortziehen oder sein Handwerk außerhalb der Stadt ausüben. Auch durften sie bei keinem andern Gewerbe, etwa den Glocken-, Büchsen- oder Kannengießern, welche an andern Orten mit den Rothgießern doch derselben Zunft angehörten, arbeiten.

Die Arbeiten der älteren Nürnberger Rothgießer bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts sind ziemlich handwerksmäßig, oft roh. Erst Peter Vischer war es vorbehalten, durch seine innige Verbindung mit bedeutenden Künstlern, zuerst mit Adam Kraft, dann mit Albrecht Dürer u. A., den Erzeugnissen seiner Werkstatt auch die Weihe der Kunst

1) Nachstehendes ist eine Fortsetzung meiner Arbeit über „Peter Vischer und seine Söhne", welche im zweiten Bande von Dohme's „Kunst und Künstler" erschienen ist.

zu verleihen und sie zugleich zu höchster technischer Vollendung auszubilden, so daß kein anderer Rothgießer der Welt ihm gleich kommen konnte. Er hat dadurch dauernden Weltruhm sich erworben und ist eine besondere Zierde der Stadt Nürnberg geworden. Seine Söhne Hermann und Peter, welche selbst Künstler waren, erhöhten durch ihre vortrefflichen Arbeiten noch den Ruhm der Werkstatt. Nachdem diese Söhne jedoch, dann auch der Vater, gestorben waren, arbeitete zwar Hans Vischer noch ein Jahrzehnt lang nach den Modellen und Entwürfen seiner Brüder fort, konnte schließlich aber mit dem Fortschritt der Zeit nicht gleichen Schritt halten und blieb etwa seit dem Jahre 1544 ohne Arbeit. Er war auf die Herstellung großer, kostbarer Grabmäler eingerichtet. Gegen Mitte des sechzehnten Jahrhunderts



Labenwolf's Brunnen im Hofe des Rathhauses zu Nürnberg.

aber war das Interesse an dergleichen Werken, wie an kirchlichen Kunstwerken überhaupt, allmählich erloschen. Es wurden von den Rothgießern in dieser Richtung fortan meist nur noch jene kleinen Epitaphien verlangt, die auf den Grabsteinen der Nürnberger Kirchhöfe noch zahlreich vorhanden sind.

Die größern Aufgaben, welche jetzt den Rothgießern gestellt wurden, bestanden im Wesentlichen in der Herstellung von sogenannten springenden Brunnen zum Schmuck der öffentlichen Plätze und der Höfe von Schlössern und Palästen. Kunstbrunnen waren nun sehr beliebte und begehrte Gegenstände. Selbst Tafelaufsätze (z. B. einer von Wenzel Jamitzer) wurden in Form von Brunnen gebildet. Solche Brunnen sind uns, trotz der Verwüstung früherer Jahrhunderte an verschiedenen Orten noch in großer Zahl erhalten, noch mehr freilich in (nicht ausgeführten) Entwürfen. Die Nürnberger Erzgießer der zweiten

Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, welche in technischer Beziehung die Tradition der guten alten Schule bewahrten und in künstlerischer Beziehung dem Zuge der Zeit folgten, beschäftigten sich jetzt vorzugsweise mit der Herstellung solcher Brunnen, zum Theil von monumentaler Art, und erwarben durch diese Arbeiten neuen Ruhm für sich und ihre Vaterstadt. Die Bestellungen kamen auch jetzt, wie zur Zeit des Peter Vischer, aus aller Herren Ländern nach Nürnberg und wurden dort zu vollster Zufriedenheit ausgeführt.

Im Folgendem will ich die bedeutendsten Kunstgießer Nürnbergs im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, die Labenwolf und Wurzelbauer, Väter und Söhne, und deren Arbeiten besprechen. Sie Alle, aus der strengen Schule Peter Vischer's hervorgegangen, waren treffliche Bronze-Gießer und höchst wahrscheinlich, wie einige Söhne Peter Vischer's, auch Plastiker, so daß sie die Entwürfe und Modelle zu ihren Arbeiten selbst fertigen konnten.

Die Hauptquelle für die Kenntniß dieser Meister und ihrer Arbeiten sind Doppelmayr's „Nachrichten von Nürnbergischen Künstlern" vom Jahre 1730, welche freilich vielfacher Ergänzung und Berichtigung bedürfen. Ueber die Lebens- und Vermögens-Verhältnisse dieser Künstler ist wenig bekannt. Doch ist gegründete Aussicht vorhanden, darüber in den Nürnberger Archiven gelegentlich noch Auskunft zu erhalten.

1) Pantraz Labenwolf wurde im Jahre 1492 zu Nürnberg geboren und erlernte das Rothgießer-Handwerk, wie wohl anzunehmen, in der Werkstatt des alten Peter Vischer, zu welchem er auch in verwandtschaftlichem Verhältniß gestanden zu haben scheint. Sein Meisterstück machte er, nach Doppelmayr, im Jahre 1519 mit einem Weihkessel,[1]) dessen Bügel aus zwei Schlangen bestand, welche zwischen ihren gegen einander aufgesperrten Rachen einen beweglichen, aber nicht herausnehmbaren Apfel hielten.

Er goß nach Holzmodellen von Peter Flötner Matrizen in Messing, nach welchen der Goldschmied Melchior Bayr dann Arbeiten in Silber trieb. Viel Aufsehen machten seiner Zeit die von Bayr und Albrecht Glimm in Silber getriebenen Reliefs mit figürlichen Darstellungen für den im Jahre 1538 vollendeten Reise-Altar des Königs Sigismund I. von Polen, welcher jetzt in der Sigismund-Kapelle des Doms zu Krakau steht. In den Jahren 1539 und 1540 war Labenwolf dem Meister Hans Vischer behülflich — der Rath erlaubte ihnen, wie Baader mitgetheilt hat, zu diesem Zwecke auf zwei Monate „zwei Knechte über die Ordnung zu halten" — das ursprünglich Fugger'sche Pracht-Messing-Gitter für den Rath zu vollenden und im großen Saale des Rathhauses zu Nürnberg aufzustellen. Er soll an demselben besonders einige Wappen und andere bildliche und ornamentale Reliefs gefertigt haben.

Dann fertigte Labenwolf, gleich Vischer, „mit besonderm Fleiß und vieler Kunst", Grabplatten und Epitaphien für vornehme geistliche und weltliche Herren. Bekannt ist von denselben ein mit dem lebensgroßen Bilde des Verstorbenen versehenes Epitaph des Grafen Wernher von Zimbern († 1554) in der Kirche zu Mößkirch bei Sigmaringen, welches die Inschrift „Bantraz Labenwolf zu Nürrenberg auf der Schmelzhütten goß mich" und die Jahreszahl 1551 trägt. Gleichzeitig goß er, wie aus einer im Stadt-Archiv zu Nürnberg noch erhaltenen Quittung vom 3. Juli 1551 (Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit 1876, Spalte 144) sich ergiebt, auf Bestellung des Joachim Fraischlich in Krakau, auch ein Grabmal des Starosten Odnoffsky in Lemberg, welches laut jener Quittung 10 Ctr. wog und wofür er 245 Gulden (also $24\frac{1}{2}$ fl. pro Ctr.) erhalten hat. Wahrscheinlich ist von ihm auch die broncene Grabplatte[2]) mit dem fast lebensgroßen Bilde des geharnischten Ritters Alexius Münzer[3]) von Bamberg († 1537) und seiner Gemahlin Katharina († 1552), Letztere in der Tracht vornehmer Frauen jener Zeit, welche auf dem Grabstein dieser Personen auf dem Johanniskirchhofe zu Nürnberg befestigt ist. Das Original-Holz-Modell dieser Grabplatte wurde erst vor wenig Jahren von Nürnberg aus an den Grafen Stroganoff in Petersburg verkauft.

1) Ein ähnliches Gefäß hat W. Jamitzer in des Rivius „Deutschem Vitruv" (Nürnberg 1548), Fol. XLV b. abgebildet.

2) Abgebildet auf einer Radirung von Wilder (Arnold's Katalog Nr. 56).

3) Ueber denselben siehe Lochner im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, 1874, Nr. 9.

Zu Labenwolf's besten Arbeiten gehört der zierliche Brunnen [1]) von sehr glücklichen Verhältnissen im Hofe des Rathhauses zu Nürnberg. Er besteht aus einer auf einem steinernen Unterbau ruhenden Schale von 1,80 m. Durchmesser, aus welcher eine 1,65 m. hohe Säule mit dorischem Kapitäl und Gebälk sich erhebt. Diese Säule ist, nach der Art jener Zeit, mit hohem Postament versehen, auf welchem zwischen vier schönen Widderköpfen, Guirlanden und andern Ornamenten die Inschrift: Anno Domini MDLVI. P. L. angebracht ist. Auf der Säule befinden sich acht wasserspeiende Delphine, zwischen welchen ein kleiner Genius mit einer Fahne steht.[2]) Laut urkundlicher Nachricht (Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Heft II, Seite 59) goß Labenwolf im Jahre 1552 den „Trog" zu dem Kunstbrunnen im Rathhause, welcher 793 Pf. wog und, 18 fl. für den Centner gerechnet, im Ganzen 142 fl. kostete. Höchst wahrscheinlich ist dieser „Trog" identisch mit der noch heute erhaltenen Schale des soeben beschriebenen Brunnens. Das Original-Holz-Modell zu dem kleinen Knaben (Genius), welcher die Bekrönung dieses Brunnens bildet, befindet sich jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Einen großen Ruf hat Pankraz Labenwolf sich durch eine ganz aus dem Leben gegriffene, naiv aufgefaßte und anspruchslos dargestellte 0,65 m. hohe Brunnen-Statuette erworben, welche unter dem Namen „Gänsemännchen [3])" weithin bekannt, in einer (im Jahre 1877 genau nach dem alten Vorbilde erneuerten) steinernen Brunnenschale auf dem frühern Gänsemarkt, hinter der Frauenkirche zu Nürnberg steht. Es ist ein Bauer, welcher unter seinen Armen zwei Gänse, aus deren Schnäbeln Wasser fließt, zu Markte trägt, eine Scene, wie man sie in Nürnberg noch heute auf dem Markte oft zu sehen Gelegenheit findet. Der Bauer steht, eine Mütze auf dem Kopfe, in kurzen Hosen, so daß Knie und Waden nackt bleiben, in kurzem, vorn aufgeschlagenem Rocke mit nackter Brust, in nachlässig heruntergefallenen Stiefeln, also in einem ganz ähnlichen Anzuge, wie wir die Bauern jener Zeit z. B. auch auf Kupferstichen von Dürer sehen, in behaglicher Ruhe an einen Baumstamm gelehnt und bietet seine Gänse feil. Die echt volksthümliche Gestalt ist berühmt und zu einer Art von Wahrzeichen von Nürnberg geworden. Jeder Fremde muß dort das Gänsemännchen sehen. Die Statuette ist unzählige Mal in Gyps, Bronze, Zink 2c. abgegossen, in verschiedenen Größen kopirt, oft abgebildet worden und gehört zu den populärsten Kunstwerken Deutschlands. Das Original-Holz-Modell der Statuette befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg, woselbst während der Winter-Monate auch der Original-Bronceguß aufbewahrt wird. — Uebrigens beruht die Angabe, daß das Gänsemännchen eine Arbeit des Pankraz Labenwolf sei, nur auf alter Tradition. Eine bestimmte Nachricht darüber liegt nicht vor.

Pankraz Labenwolf starb am 20. September 1563. Es giebt eine Medaille mit seinem Porträt („alt 50 iar") vom Jahre 1543 (Im-Hof, Nürnberger Münzkabinet I, 819) und ein Porträt von ihm in Kupferstich vom Jahre 1554 (Panzer, S. 140).

1) Abgebildet in Böckler's Nova Architectura curiosa, Bd. III, auf einer 1840 gefertigten Radirung von Wilder (Arnold Nr. 203) und in Ortwein's Deutscher Renaissance, Abth. Nürnberg, Taf. 35. — Das Motiv dazu hat schon A. Dürer in einer in der Ambraser Sammlung zu Wien noch erhaltenen Zeichnung vom Jahre 1527 gegeben (Vergl. Thausing, Dürer, S. 506).

2) Dieser der Stadt Nürnberg gehörende Bronze-Brunnen wurde im Frühjahre 1878 über und über mit schwarzer Oelfarbe angestrichen! —

3) Die beste Abbildung desselben ist ein Kupferstich von Reindel in dessen Werkchen „Bilderwerke Nürnbergischer Künstler" (Nürnberg, Schrag.) Gut ist auch der Holzschnitt in Retberg, Nürnbergs Kunstleben, S. 158 und in Lübke's Geschichte der Plastik. Außerdem giebt es zahlreiche photographische Abbildungen desselben.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Charles Clément, Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphael. Paris, Collection Hetzel. 1878. 1 Vol. in 8.

Der Schluß des vergangenen Jahres brachte uns die vierte, neu durchgesehene und bedeutend vermehrte Auflage von Charles Clément's geschätztem Werke über Michelangelo, Lionardo da Vinci und Raffael. Es ist ein unläugbares Verdienst, die drei Männer, welche sich so wunderbar ergänzen, einmal in einem und demselben Rahmen behandelt zu haben, und das in einer so knappen, leicht faßlichen Weise. Nicht mehr als 121 Textseiten fallen in dem Buche auf Michelangelo, während Raffael 80 und Lionardo 73 gewidmet sind. Und in dem gleichen Zahlenverhältniß stehen die hinten angehängten Verzeichnisse historischen und bibliographischen Inhalt's: Michelangelo sind da 39 Seiten gewidmet, Raffael 22 und Lionardo 20. Wir wissen es dem Verfasser Dank, daß er den wissenschaftlichen Apparat an das Ende des Buches gestellt hat und unter dem Text nur die wichtigsten Citate aufführt. Es giebt für den Leser nichts Ermüdenderes, als jeden Augenblick durch Verweisungen unterbrochen zu werden. In einer Besprechung von Lagrange's gar zu weitschweifig angelegter Monographie über Pierre Puget – im Journal des Débats vom 21. Febr. 1869 — sagt Clément in Hinsicht auf diesen Uebelstand sehr treffend: „On ne fait pas passer par la cuisine les gens qu'on invite à diner.“

Eingeleitet wird das Buch durch eine kurze geistreiche Studie über die Kunst Italiens vor dem sechzehnten Jahrhundert bis zu Fra Angelico. Der Verfasser läßt in derselben durchblicken, daß weder die Ascetik noch die Dogmatik des Mittelalters im Stande waren, den antiken Geist gänzlich zu bannen. Auf schwachen Wellen wurde er fort und fort getragen, bis er sich endlich in den sicheren Hafen der Renaissance rettete. Unter ihr athmete die ganze Menschheit neu beglückt und verjüngt wieder auf. Zuweilen ordnet sich der Verfasser nicht den Resultaten der neueren Kunstforschung unter, sondern läßt neben der von der Kritik allgemeiner angenommenen Ansicht seine eigene motivirte Meinung bestehen. Zweimal bleibt er uns die Gründe für seine abweichende Auffassung allerdings schuldig. Trotz der Forschungen Crowe's und Cavalcaselle's hält er, was den Campo santo zu Pisa betrifft, noch an der Tradition Vasari's fest, und theilt die Scenen aus der Geschichte des Hiob statt dem Francesco da Volterra dem Giotto zu und den berühmten Triumph des Todes nicht dem Lorenzetti, sondern dem Orcagna [1]).

Den Theil des Buches zu besprechen, der von Michelangelo und Raffael handelt, möge Andern überlassen bleiben, hier sei nur auf Lionardo etwas näher eingegangen; wir sind nämlich in der Lage, einiges auf ihn bezügliche neue Material beibringen zu können.

Lionardo bewegte sich bekanntlich mit derselben Leichtigkeit auf dem Gebiete der Architektur, wie auf den Gebieten der Bildhauerkunst und Malerei, nur ist von seiner Thätigkeit als Architekt bisher sehr wenig Positives in die Oeffentlichkeit gedrungen. Was darüber ge-

1) In der neuesten Vasari-Ausgabe Milanesi's spricht derselbe die Ansicht aus, daß der Triumph des Todes ein Werk des Bernardo Daddi sein konnte. Vgl. auch Janitschek in der Zeitschr. f. b. K. XIII. 319 und im Repertorium f. Kunstwissenschaft, Bd. II. 2. Heft, S. 201.

sagt wird, beschränkt sich meistens auf allgemeine Redensarten, [1]) welche aus Vasari und besonders aus einem Satze herzuleiten sind, den wir in dem Empfehlungsschreiben lesen, welches der Künstler sich selbst an den Herzog von Mailand ausstellte [2]). Daß Lionardo während seines Mailänder Aufenthaltes, besonders als Experte, in den Dombau eingriff, ist zwar schon lange gemuthmaßt und neuerdings mit Hinweisung auf gewisse architektonische Skizzen im Vallardi-Bande [3]) auch von Clément wieder geäußert worden; erst Calvi jedoch gelang es, den aktenmäßigen Beweis dafür zu führen. Unter dem wichtigen Quellenmaterial, welches er [4]) aus dem Mailänder Domarchiv schöpfte, sind nicht weniger als acht Documente, die sich auf Lionardo's Verhältniß zum Dombau beziehen. Da denselben noch nicht die verdiente Beachtung zu Theil wurde, so möge das hier geschehen.

Es war etwa gegen 1487, als der Baurath des Mailänder Domes beschloß, die Vierung, welche damals durch ein provisorisches Holzdach geschützt wurde, mit einer in eine Laterne auslaufenden marmornen Kuppel zu bedecken. Da er den eigenen Architekten nicht traute, berief er mehrere Baumeister aus Deutschland und trug ihnen auf, nach dem bereits bestehenden Modell den Bau einzuleiten. Jene Deutschen waren aber, wie sich bald herausstellte, der Aufgabe ebenso wenig gewachsen, wie die einheimischen Architekten; sie verursachten den Bauherren viele Kosten und zogen sich, das Werk zur Hälfte stehen lassend, wieder zurück; überdies begingen sie die Treulosigkeit, das ihnen anvertraute Modell zu verbrennen. Nun handelte es sich natürlich vor Allem darum, ein neues Modell zu schaffen. Es scheint aber, daß der Baurath schwer zu befriedigen war, denn weder Simone da Sirtori, noch der aus Mantua berufene Florentiner Lucas Paperio konnten ihm Genüge leisten. Deshalb wandte man sich schließlich an Lionardo, der damals schon seit mehreren Jahren in den Diensten des Lodovico Sforza stand und wohl auch bereits den Ruf hatte, als Architekt Tüchtiges zu leisten. In dem allerdings nicht datirten, ebenfalls von Calvi zum ersten Mal veröffentlichten Verzeichniß der herzoglichen Architekten und Ingenieure wird neben Bramante und Dolcebuono auch Leonardus de Florentia genannt, ingeniar. et pinctor. Er bekam also den Auftrag, ein neues Modell zu liefern. Nachdem ihm am 8. Aug. 1487 eine vorläufige Zahlung von 8 Lire imperiali geleistet worden war, und er seine Aufgabe gehörig durchdacht hatte, theilte er seine Zeichnungen einem Modellmacher Namens Bernardino de Madiis mit. Ihm wurden Samstag den 18. und Montag den 27. Aug. je 4 L. imp. ausgezahlt, und, nachdem er das fertige Modell abgeliefert hatte, am 28. Sept. desselben Jahres noch die Summe von L. imp. 21. S. 14. Am 30. Sept. erhielt dann auch Lionardo für seine umsichtige Leitung die Anzahlung von 8 L., und am 11. Jan. des Jahres 1488 wurde ihm vom Schatzmeister des Domes die beträchtliche Summe von weiteren 40 L. imp. gezahlt.

Inzwischen, so scheint es, war die Domleitung mehr zu einer Konkurrenz geneigt; denn sie trug außer Lionardo auch Pietro da Gorgonzola und Bramante von Urbino auf, Modelle zu fertigen, wenigstens wurden den beiden Meistern laut Notizen im Domarchiv darauf bezügliche Zahlungen geleistet. Jene Modelle nun wurden einer Prüfungskommission überwiesen, die jedoch zu keinem die Domleitung befriedigenden Resultate kam. So wurde die ganze Angelegenheit bis auf Weiteres verschoben. Erst 1490, nachdem ein großer Theil des Personals, aus dem der Rath zusammengesetzt war, gewechselt hatte, wurde derselbe auf den

---

1) Vgl. z. B. Braun, des Leonardo da Vinci Leben und Kunst. Halle, 1819. S. 61, u. Bossi, Vita di L. da Vinci. §. IX u. X. Zuerst erschienen in den Vite e ritratti di 60 illustri Italiani. Padua 1812. Vol. I, dann in der Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri. Mailand, 1836. Vol. IV. Neuerdings wieder abgedruckt con prefazione e note da Felice Venosta. II. ed. Mailand, 1872.

2) Vgl. Riccardi, Studio storico intorno a Leonardo da Vinci. Mailand, 1872. S. 9.

3) S. auch: Disegni di L. da Vinci posseduti da G. Vallardi dal medesimo descritti. Mailand, 1855. Nur in 100 Exemplaren gedruckt.

4) In den Notizie dei principali professori di belle arti che fiorirono in Milano durante il governo de' Visconti e degli Sforza. Milano 1869. Parte III: Leonardo da Vinci. Vgl. Dokum. III—IX u. XXVIII und S. 18—20, S. 22—24 u. S. 56—57.

23. April zum Erzbischof berufen, um endlich über die Kuppelangelegenheit schlüssig zu werden. Da wurde es denn offen ausgesprochen, daß dem Dombau durch das Fehlen von eigenen, fest angestellten Architekten großer Schaden verursacht würde. Man habe sich im Auslande umsonst nach solchen umgesehen und auch im eignen Lande viele Nachforschungen angestellt, um zu erfahren, welches die geeignetsten Kräfte seien. Den genausten Informationen gemäß käme aber Niemand im Können den Meistern Gio. Antonio Omodeo und Gio. Jacopo Dolcebuono gleich, sie solle man also im Einverständniß mit dem Sienesen Francesco di Giorgio da Urbino und dem Florentiner Luca Paperio unter den eingegangenen Modellen dasjenige wählen lassen, welches sie für das beste hielten. Dieser Vorschlag wurde ohne weitere Opposition einstimmig zum Beschluß erhoben. In Folge dessen erbat sich Lionardo, wohl besonders aus dem Grunde, weil der Jury das Recht zustand, an dem zu wählenden Modell nach Belieben Aenderungen vorzunehmen, sein eignes Modell wieder zurück. Durch Dekret vom 10. Mai 1490 wurde ihm seine Bitte gewährt. Wer hätte dem Meister diesen Schritt wohl verdenken mögen? Er mußte ja befürchten, daß man mit seinen Gedanken Mißbrauch treiben, ja vielleicht gar an ihnen ein Plagiat begehen könnte, auch fühlte er sich jedenfalls gekränkt, nicht in die Jury gewählt zu sein. An einer neuen Konkurrenz aber Theil zu nehmen, dazu vermochte ihn Nichts zu bewegen, nicht die Zusprache wohlwollender Freunde und nicht die Vorausbezahlung von 12 L. imp., die ihm am 14. Mai 1490 geleistet wurde. Erst in späteren Jahren, nachdem Dolcebuono gestorben war, wurde Lionardo die Genugthuung zu Theil, als berathende Stimme zugezogen zu werden. Schon 1508 hatten Christoforo Solari und Andrea Fusina den Omodeo gezwungen, sich beim Rathe wegen seiner Thätigkeit als Dombaumeister zu verantworten, ohne daß es ihnen jedoch gelungen wäre, viel gegen denselben auszurichten. Im Herbst 1510 setzte Solari es aber durch, daß der Rath auf den 21. Okt. einen Congreß zusammenberief, der sich ausschließlich mit dem Dombau zu befassen hatte. Folgende Delegirte nahmen an demselben Theil: Jacobo Rabbia, Marc Antonio Dugnano, Francesco Coiro, Omodeo, Fusina, Solari und Lionardo. Es würde von hohem Interesse sein, wenn von den Debatten jener Männer uns wenigstens ein Resumé aufbewahrt wäre. Leider ist dies nicht der Fall. In dem betreffenden Dokumente heißt es nur, daß die Versammlung sich schließlich vom 21. Okt. auf den nächsten Donnerstag vertagte und daß an jenem Donnerstag „si fecero ancora parole su molte cose; ma nulla fu conchiuso in proposito."

Wenn von Lionardo auch keinerlei monumentale Bauten nachzuweisen sind, und sein Modell heute spurlos verschwunden ist — es wurde ihm nicht ein so glückliches Loos zu Theil, wie dem Modell zur Kuppel der Peterskirche des Michelangelo, das wohlerhalten täglich von vielen Fremden bewundert wird — so ist dennoch seine Tüchtigkeit als Architekt hinreichend beglaubigt, und zwar ganz abgesehen von jenen archivalischen Belegen und den Zeugnissen, die in den Schriften der Zeitgenossen wie Lucas Patiolus [1]) zu lesen sind. Es finden sich nämlich unter Lionardo's Zeichnungen, besonders im Codex Atlanticus [2]) viele wichtige architektonische Skizzen, so Fol. 3 recto unten; F. 7 verso u.: Kuppeldurchschnitt von San Lorenzo in Mailand; F. 16 v. oben: Skizze eines Central-Kuppelbaus mit umliegenden Kapellen, Langschiff und zwei Campanilen, offenbar der Florentiner Dom; F. 36 r. o.: Bramanteske Kuppelbauten, in Durchschnitten und Außenansichten; F. 41 v.: Wiederum Kuppelbauten; F. 75 v.: Ein befestigtes Schloß; F. 107 v. o.; F. 113 r. u.; F. 181 v. u.; F. 199 v. o.; F. 202 v. o.: Sehr interessante Studien zu Kuppelanlagen, von außen und von innen gesehen; F. 209 r.; F. 214 v. u.: Entwurf für eine Façade; F. 217 r. o.;

1) De divina proportione. Venetiis 1509. In Fol. S. 1 recto und S. 28 verso.

2) Der Cod. Atlant. ist nicht in Paris, wie Carlo de Blasis in seinen Studj intorno all' arte e al genio di L. da Vinci (Milano 1872) S. 37 behauptet hat, sondern in Mailand, wie Jedermann weiß. De Blasis hätte reichlich Belehrung über die Schicksale des Codex schöpfen können aus Dozio's Memoria postuma: Degli scritti e disegni di Lionardo e specialmente dei posseduti un tempo e dei posseduti adesso dalla Biblioteca Ambrosiana. Milano 1871.

F. 224 v. u.: Ein Amphitheater; F. 261 v. o.: Grundriß und Außenansicht eines Kuppelbaues mit umliegenden, ebenfalls bekuppelten Kapellen. Ein ähnlicher Entwurf F. 262 r. und F. 266a v.; F. 276 v. u.: Ein Fenster in schönster Renaissance; F. 303 v. o.: Ein Amphitheater; F. 308 r. u. und F. 318 r. u. Von alledem ist fast noch nichts publicirt worden. Unter den 24 photolithographischen Tafeln des Saggio findet sich nur eine einzige mit architektonischen Skizzen, nämlich Taf. IX = F. 16 v. Nr. 1, und unter den 25 von Pozzi in Mailand photographirten Blättern aus dem Codex Atlanticus [1]) ist ebenfalls nur eines mit einer architektonischen Skizze: Nr. 20 = F. 7 v. u. Rechnet man dazu noch das interessante Blatt, welches neuerdings v. Geymüller [2]) in seinem grundlegenden Werke über die Peterskirche aus einem der Pariser Codices herausgegeben hat und den griechischen Tempel bei Amoretti, so hat man Alles, was von Lionardo als Architekt in die Oeffentlichkeit gedrungen ist.

Wo und bei wem Lionardo seine architektonischen Studien gemacht hat, ist ungewiß, sicher ist nur soviel, daß er Viel und gerne aus Vitruv schöpfte. In der Akademie zu Venedig findet sich eine sehr interessante Federzeichnung mit handschriftlichen Notizen [3]), welche sein Verhältniß zu demselben vollkommen klar stellt. Wir haben es hier mit einem Illustrationsversuche zum ersten Kapitel des dritten Buchs des römischen Bautheoretikers zu thun, mit einer Illustration, die auch in den Vitruvausgaben des Fra Giocondo und Cesariano [4]) wiederkehrt. Wie sehr Vitruv damals in Mailand an der Tagesordnung stand, geht aus den Worten des Patiolus deutlich hervor. Derselbe spricht von dem Architekten Andrea da Ferrara und nennt ihn einen treuen Schüler des Vitruv; es ist wohl möglich, daß Lionardo von ihm manches lernte. Daß sich Männer wie Andrea, Lionardo und Bramante in ihrem Studium des Vitruv gegenseitig zu fördern und zu ergänzen suchten, ist anzunehmen, und daß Lionardo dazu beitrug, in dem jugendlichen Cesariano die Begeisterung für Vitruv zu erwecken, steht so gut wie fest. [5]) Besaß er den Vitruv auch nicht selbst — in seinem Bücherverzeichniß im Cod. Atlant., Fol. 207 r. Nr. 1 kommt er wenigstens nicht vor — so wußte er ihn sich doch zu verschaffen. Aus einer andern handschriftlichen Notiz geht hervor, daß er einst einen Vitruv von Messer Ottaviano Pallavicino lieh. [6])

Nicht viel mehr, als von seiner Thätigkeit als Architekt, wissen wir von Lionardo's Leistungen als Bildhauer. Die Reiterstatue des Francesco Sforza ist höchst wahrscheinlich nie zur Ausführung gekommen, und auch das Modell dazu ist heute spurlos verschwunden. Man hat viel darüber nachgedacht, welche von den Zeichnungen in der Windsor-Collection und Ambrosiana uns das definitive Projekt Lionardo's aufbewahrt hat, ohne diese Frage bisher befriedigend erledigt zu haben. Die Einen glauben an das klassisch streng gehaltene Pferd im Cod. Atlant., die Anderen an jenen alten Stich aus der Sammlung Vallardi, der im Gegensatz zu jenem eine mehr malerische Auffassung zeigt. Noch Andere theilen die Meinung Waagen's und führen jene Miniatur auf der Nationalbibliothek zu Paris [7]) wenigstens

---

1) Nr. 1 = Fol. 52 verso; Nr. 2 = F. 50 recto oben; Nr. 3 = F. 271 r. unten; Nr. 4 = F. 18 r. o.; Nr. 5 = F. 15 v. o.; Nr. 6 = F. 18 r. u.; Nr 7 = F. 45 v. o.; Nr. 8 = F. 195 b. r. o.; Nr. 9 = F. 33 v. o.; Nr. 10 = F. 55 v. o.; Nr. 11 = F. 20 r. o.; Nr. 12 = F. 305 r. o.; Nr. 13 = F. 195 b. r. u.; Nr. 14 = F. 32 v. o.; Nr. 15 = F. 14 r. o.; Nr. 16 = F. 5 v. o.; Nr. 17 = F. 3 v.; Nr. 18 = F. 33 r. o.; Nr. 19 = F. 50 v. o.; Nr. 21 = F. 48 v. u.; Nr. 22 = F. 6 r. u.; Nr. 23 = F. 25 v. u.; Nr. 24 = F. 9 r. o. und v. o.; Nr. 25 = F. 9 r. u.

2) Vgl. die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom von Bramante, Raffael u. A. m. Paris 1873. Bl. 43: Centralbaustudien von Lionardo, Kathedrale von Florenz 2c.

3) Sala IV delle riduzioni academiche. Eine Abtheilung in Bossi's Opinioni di Lionardo intorno alla simmetria de' corpi umani. Mailand 1811. S. 10. Sonderabdruck aus Bossi's Del cenacolo di L. d. V. Braun, Venedig Nr. 45.

4) Como 1521, S. 50 recto.

5) Vgl. Vita di Cesare Cesariano scritta da Venanzio de Pagave, publicata dal dottor Casati. Mailand 1878. S. 12.

6) Vgl. die hübsche Schrift des March. Girolamo d'Adda. L. da Vinci e la sua libreria. Mailand 1873. S. 43. Edizione di soli 75 esemplari.

7) Aux manuscrits. Anciens fonds ital. 372: De Gestis Di. Sforzie.

auf ein erstes Modell Lionardo's zurück. Der letzteren Meinung ist Clément. Es ist ihm doch anzurechnen, daß er sich nicht wie Andere[1]) durch Courajod's Fund hat täuschen lassen. Die vielbesprochene Zeichnung im Münchener Kupferstichkabinet hat mit Lionardo's Entwurf zur Reiterstatue Nichts zu thun, sondern rührt von Pollaiuolo her, der sich nach Vasari's Mittheilung ebenfalls an der Konkurrenz betheiligte. Die Beschreibung, welche Vasari von dem Entwurf Pollaiuolo's giebt (vgl. die ed. Lemonnier, V, 100), deckt sich mit der Münchener Zeichnung.

Wir wenden uns jetzt zu Lionardo dem Maler. Die Verkündigung Mariä in den Uffizien (Nr. 1288) übergeht Clément in dem chronologisch geordneten Verzeichniß der Werke des Meisters, nach unserm Dafürhalten vollkommen mit Recht. Zwar wurde das Bild, und von Autoritäten wie Lipbardt und Lübke[2]), dem Lionardo selbst zugeschrieben, allein neuerdings ist man von dieser Ansicht abgekommen. Crowe und Cavalcaselle haben es Ridolfo Ghirlandajo, Mündler dagegen hat es Lorenzo di Credi zugetheilt[3]). Letztere Meinung hat das Meiste für sich. Man vergleiche doch das Florentiner Bild mit dem anerkannten Meisterwerke Lorenzo's in der Kathedrale S. Jacopo zu Pistoja, welches die Mutter Gottes darstellt mit dem Christkinde auf dem Schooß und dem Bischof Zenobius und Johannes dem Täufer zur Seite. Die beiden Bilder sind entschieden verwandt. Die Hände der Madonna, der Charakter ihres Kopfes und im Hintergrunde die scharfen Konturen der Bäume sind auf beiden Tafeln ähnlich und weisen auf ein und dieselbe Hand hin, ebenso der Faltenwurf des Gewandes der Maria, an dem besonders die Beinpartie nicht so vollendet ist, wie wir es bei Lionardo gewohnt sind.

Für um so authentischer hält Clément dagegen den heiligen Hieronymus im Vatican. Er setzt ihn in die Jahre 1480—83, also in die erste Florentiner Periode des Meisters. Ueber dieses Bild ist viel hin und her gestritten worden. Passavant und Rumohr[4]), welcher letztere es noch in der Sammlung des Cardinal Fesch sah, haben sich für, Arsène Houssaye[5]) gegen dasselbe ausgesprochen. Wer sich jedoch irgend einmal näher mit dem angefangenen Bilde in Florenz, der Anbetung der Magier, abgegeben hat, wird auch an Lionardo als Urheber des heiligen Hieronymus nicht zweifeln. Beide Gemälde zeigen dieselbe Behandlung der Untermalung mit Asphaltfarbe, welche Manier Lionardo allen anderen vorgezogen zu haben scheint, und die auch hauptsächlich Schuld daran ist, daß viele seiner Bilder so sehr nachgedunkelt sind. Und nicht nur technisch, sondern auch typisch ist der Hieronymus dem Florentiner Bilde verwandt. Er geht auf ein Modell zurück, welches Lionardo öfters benutzte, und das ihm auch zu seinem Epiphaniasbilde gesessen hat; er deckt sich vom Beschauer aus gesehen, mit dem zweiten Kopfe rechts vom Christuskinde. Für die unzweifelhafte Echtheit des Bildes sprechen ferner die damaligen naturwissenschaftlichen Studien des Meisters. Zu Füßen des Heiligen[6]) gewahren wir nämlich einen Löwen mit aufgesperrtem Rachen und links innerhalb seines Schwanzes eine Schildkröte. Mit ihrem Bau hat sich Lionardo, nach Libri's Mittheilung zu schließen[7]), jedenfalls beschäftigt. Aus des Künstlers Aufzeichnungen geht nämlich deutlich hervor, daß er der Erste war, der die Thiere in zwei große Klassen eintheilte, in solche, welche die Knochen im Fleische und solche, welche sie äußerlich haben. Sehr charakteristisch ist der Umstand, daß rechts vom Kopfe des Hieronymus die Façade von Sta. Maria novella in Florenz hinskizzirt ist. Die Vollendung derselben fällt in das Jahr 1470,

1) S. Dohme, Kunst und Künstler V, 61. Auf Seite 31 eine Abbildung der Münchener Zeichnung. Die lombardischen Kunsthistoriker, wie Morelli, Boito, Mongeri, waren von jeher der entgegengesetzten Ansicht wie Courajod. Vgl. Archivio storico Lombardo. 1877. Anno IV. S. 1016—1019.

2) S. Gsell-Fels, Ober Italien. 1878. Bd. II. S. 478.

3) Vgl. Zeitschr. f. b. K., II, 301. Das Bild in den Uffizien ist photographirt worden von Alinari. Nr. 2796.

4) S. seine Italienischen Forschungen im 2. Theil, S. 308.

5) Histoire de Léonard de Vinci. 2me édition. Paris 1876. S. 449—50.

6) Auf der Photographie Alinari's, Nr. 8408, ist allerdings von alle dem Nichts zu sehen.

7) Vgl. Hist. des sciences mathém. en Italie etc. III. 2 éd. S. 52 und 218—221, Note X.

mithin gerade in die Zeit des Beginns der künstlerischen Laufbahn da Vinci's. Wie alle jungen strebenden Künstler damals, war auch er für das Meisterwerk des Leon Batista Alberti begeistert. Das Bild ist auf Holz gemalt und wurde einst auseinander gesägt, heute besteht es aus nicht weniger als fünf Stücken, die auf eine nicht ganz tadellose Weise wieder aneinander gesetzt sind. Eine Studie zum Hieronymus, die Gerli[1]) publicirt hat, zeigt uns den Heiligen von hinten gesehen.

Ehe wir schließen, noch ein Wort über die Madonna der Villa Melzi zu Vaprio[2]). Sie ist al fresco gemalt, doch stellenweise mit Oelfarben übergangen. Die Madonna trägt ein rothes Untergewand, einen blauen, grün gefütterten Oberrock, und hat blonde, auf Busen und Schultern in Schlangenlinien herabwallende Haare. Das Christuskind hat einen röthlichen Lockenkopf. Nach der Photographie von Pozzi kann man nicht urtheilen; das Bild, besonders der Ausdruck im Kopfe der Madonna, ist wunderbar schön. An Ort und Stelle wird es natürlich für Lionardo selbst ausgegeben, und diese Ansicht theilt auch Clément; ich meine aber, wir haben es eher mit einem Werke des Francesco Melzi zu thun. Gerade das, was Goethe[3]) als dem Lionardo eigenthümlich, lobend hervorgehoben hat, die Charakteristik in der Bewegung der Hände, vermissen wir auf diesem Bilde, und diese suchen wir auch vergebens auf dem bekannten Tafelgemälde der Galerie Manfredini[4]). Letzteres Bild ist der Madonna entschieden verwandt, ganz abgesehen von der unbeholfen steifen rechten Hand der Mutter Gottes. Der Blick der beiden Madonnen ist der gleiche, die Anordnung des Haares identisch, ebenso ist der Christustypus auf beiden Gemälden derselbe. Auf dem Bilde in Vaprio erscheint der Knabe dreiviertel en face, auf dem in Venedig ist er im Profil gesehen, hier und dort hat er gekräuseltes Haar. Wenn auch die technische Verschiedenheit der beiden Madonnenbilder im ersten Augenblick auf zwei Meister schließen läßt, so kommt man doch bei näherer Prüfung bald zu der Ueberzeugung, zwei Werke ein und derselben Hand vor sich zu haben. Rührt die Madonna in der Villa Melzi wirklich von Lionardo her, so ist auch das Bild in der Galerie Manfredini auf ihn zurückzuführen; geht die Madonna dagegen auf Lionardo's Lieblingsschüler Francesco Melzi zurück, was viel mehr Wahrscheinlichkeitsgründe für sich hat, so muß auch das Bild in Venedig Francesco Melzi zurückgegeben werden.

Es ist nun bald zwanzig Jahre her, daß Clément denjenigen Theil seines Buches, welcher von Lionardo handelt, zum ersten Mal in der Revue des deux Mondes veröffentlichte. Seitdem hat er ihn neu durchgesehen und bedeutend vermehrt. Clément gehört zu denjenigen Autoren, die, ohne den ursprünglichen Organismus ihrer Bücher zu schädigen, bestrebt sind, ihnen bei jeder neuen Auflage die Errungenschaften der wissenschaftlichen Kritik zu Gute kommen zu lassen. Wenn er sich neuerdings auch mehr auf moderne Kunstgeschichte geworfen hat, so verfolgt er doch mit großem Interesse möglichst Alles, was auf dem Gebiete der italienischen Renaissance gearbeitet wird, und das ist bekanntlich nicht wenig. Immer neues Material wird herbeigeschafft und jedes Jahr fördert neue Resultate; deshalb können wir nur wünschen, daß der vierten Auflage des trefflichen Buches bald eine fünfte folgen möge.

Zürich, den 4. August 1879. **Carl Brun.**

1) Disegni di Lionardo da Vinci Milano 1784. Pl. 31.

2) Eine Abbildung in Fumagalli's Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano 1811.

3) Vgl. seine Besprechung von Bossi's Werk über Lionardo's Abendmahl, die auch in's Französische und von Dr. Noehden in's Englische übersetzt wurde.

4) Im Seminar zu Venedig, Nr. 4.

Terres cuites d'Asie mineure publiées par W. Froehner. Paris, H. Hoffmann. 1. Livraison. 8 pl. et 8 pp. in Fol. 1879.

Die kleinen bemalten Figuren und Reliefs in gebranntem Thon, welche in von Jahr zu Jahr sich mehrender Zahl und Mannigfaltigkeit aus den Gräbern der klassischen Völker emporsteigen und unsre Museen füllen, sind neuerdings, namentlich seit den epochemachenden Funden von Tanagra, ein Gegenstand des allgemeinsten Interesses, man möchte beinahe sagen ein Modeartikel geworden. Wie weit liegt die Zeit hinter uns, da Th. Panofka an diesen unscheinbaren und früher fast ganz außer Acht gelassenen Denkmälern volksthümlicher Plastik seine wunderlichen Interpretationskünste übte und Gerhard im Prodromus es noch besonders betonen zu müssen glaubte, daß die „gefühlvolle und eigenthümliche Erfindung, die mannigfaltige Darstellung und Anwendung" der Terrakotten „manches im Gebiete der Alterthumskunde aufzuklären" berufen sei! Heute giebt es kein Museum von Rang, das nicht an antiken bemalten Thonfigürchen mindestens ein und das andere Prachtstück besäße, und keinen Privatsammler von klassisch gebildetem Geschmack, der darin nicht mit den großen Museen zu wetteifern strebte. Die griechische Terrakotta nimmt heute den Platz ein, den vor einem Menschenalter und früher die sogenannte „etruskische Vase" behauptete. Diese enorme Nachfrage hat freilich eine sehr bedenkliche Folge gehabt: zuerst sah man die Preise der antiken Terrakotten weit über das Maaß des Vernünftigen emporschnellen; dann — kam die Fälschung, als Nachhelferin der Ausgrabungsproduktion. Manchem Besucher der unvergleichlichen Ausstellung auf dem Pariser Trocadero mag angst und bange geworden sein, als er die noch vor Kurzem ungemein seltenen, mit den höchsten Preisen bezahlten reizvollen Figürchen und Gruppen in den Schränken der französischen Sammler plötzlich zu Dutzenden und Hunderten aufmarschiren sah.

Von den Berichterstattern über diese vorigjährige Ausstellung wurden damals neben den Terrakotten aus Tanagra die nach Stil und Material von ihnen verschiedenen, aber ebenso schönen kleinasiatischen Thonarbeiten besonders hervorgehoben.*) Sie stammen aus Ausgrabungen, welche neuerdings in Tarsos, Milet, Ephesos, Smyrna u. a. a. O. veranstaltet worden sind. Zu der Ausstellung auf dem Trocadero hatten vornehmlich die HH. O. Rayet, Lecuyer, von Hirsch u. A. köstliche Exemplare dieser Provenienz beigesteuert. Eine Auslese des Schönsten unter den neugefundenen kleinasiatischen Terrakotten bietet das oben verzeichnete Werk W. Froehner's, von dem soeben die erste Lieferung erschien. Da die kleinasiatischen Funde weniger durch ihre Massenhaftigkeit als die hohe Qualität der Arbeit sich auszeichnen, so dürfte auf den 40 Tafeln, welche die neue Froehner'sche Publikation umfassen soll, wohl das Wichtigste des bisher zu Tage Geförderten vereinigt werden können.

Wenn die Fabrikation der antiken bemalten Thongefäße uns ein geschlossenes Bild geschichtlicher Entwickelung darbietet, in welche nahezu sämmtliche Varietäten sich leicht einfügen lassen, so bilden die figürlichen Terrakotten dagegen eine Anzahl nach Material, Stil und Darstellung sehr verschiedener Gruppen von ausgeprägt lokalem Charakter. Nicht nur die Terrakotten von Vichy und Toulon-sur-Allier unterscheiden sich scharf von den etruskischen und diese wieder von den römischen und denen Siciliens und Großgriechenlands, sondern auch innerhalb der eigentlich hellenischen Welt giebt es eine Menge von Fabrikorten, deren jeder in seinen Terrakotten ein eigenes Gepräge zeigt. Aus dieser lokalen Absonderlichkeit erklärt sich ja u. A. das ungeheure Aufsehen, welches die Terrakotten von Tanagra bei ihrem ersten Erscheinen machten. Und auch früher schon hatte man diese feinen Unterschiede bemerkt, so z. B. zwischen den Terrakotten aus der Kyrenaike und denen vom kimmerischen Bosporus, denen aus Attika und denen aus Cilicien. Hier, im Süden Kleinasiens, hatte das alte Tarsos nämlich schon vor Jahren in Folge der Bemühungen eines Barker, Victor Langlois u. A. Unmassen von kleinen Thonarbeiten zu Tage gefördert, aber meistens Köpfe, einzelne Fragmente, Beine, Arme von Figuren, einen förmlichen Scherbenberg, leider

*) Vergl. Kunst-Chronik, Bd. XIV, Sp. 84 ff.

nichts Ganzes! In den letzten Jahren, etwa seit 1875, ist man glücklicher gewesen: es kamen ganze Figuren und Gruppen zum Vorschein, zuerst kleine, dann größere und sehr große, trefflich erhalten, mit Bemalung und Vergoldung, und von fesselndem Reiz der Darstellungsweise. In den Stoffen mischen sich, wie das auf diesem Boden erklärlich ist, orientalische mit griechischen Elementen. Aber der Stil der Figuren ist ein durchaus hellenischer, und zwar vorwiegend der der vollentwickelten und späteren Kunst, in den Motiven oft von überraschender Keckheit der Erfindung, dabei sehr delikat in der Durchbildung des Einzelnen. Eine besondere Specialität der Terrakotten von Tarsos bilden die Gruppen; sie kommen hier nicht nur von wenigen Figuren vor, wie dies ja auch sonst, z. B. in Tanagra, der Fall ist, sondern bis zu fünf rund heraus gearbeiteten Gestalten. Und dazu gesellt sich noch eine andere auszeichnende Eigenschaft dieser Terrakotten, nämlich die, daß sie nicht selten mit den Namen der Künstler versehen sind. „Voilà tout un chapitre à ajouter à l'histoire de l'art“, ruft Fröhner aus.

Die auf den ersten acht Tafeln seines Werkes gegebenen Beispiele sind den Sammlungen H. Hoffmann, Aless. Castellani, Luc. von Hirsch, de Bammeville und J. Gréau entnommen und enthalten besonders einige Gestalten aus dem erotischen Kreise von ungemein reizender Erfindung und Ausführung, darunter die 1878 in Paris vielbewunderte unbekleidete Statuette der Aphrodite, die sich einen Dorn oder ein Sandkorn vom Fuße streift (Sammlung Gréau), eine andere Aphrodite, die sich das Haar ordnet und in den Spiegel blickt, zu ihren Füßen der kleine Eros (Sammlung Hirsch), dann eine der oben erwähnten Gruppen von vier Figuren, endlich eine bärtige Herme strengen Stils: eine Seltenheit unter den Funden von Tarsos.

Die Abbildungen sind in Phototypie mit röthlichem Ton hergestellt; diese Art der Wiedergabe bringt den Stil der Originale und den Charakter der Terrakotta im Allgemeinen gut zum Ausdruck, entschieden treuer als dies in der deutschen Publikation der tanagräischen Funde der Fall ist; andererseits aber läßt die Phototypie Vieles in einem Grade verschwommen und unbestimmt, daß dadurch bei komplicirteren Darstellungen das Verständniß außerordentlich erschwert, oft geradezu unmöglich gemacht wird. C. v. L.



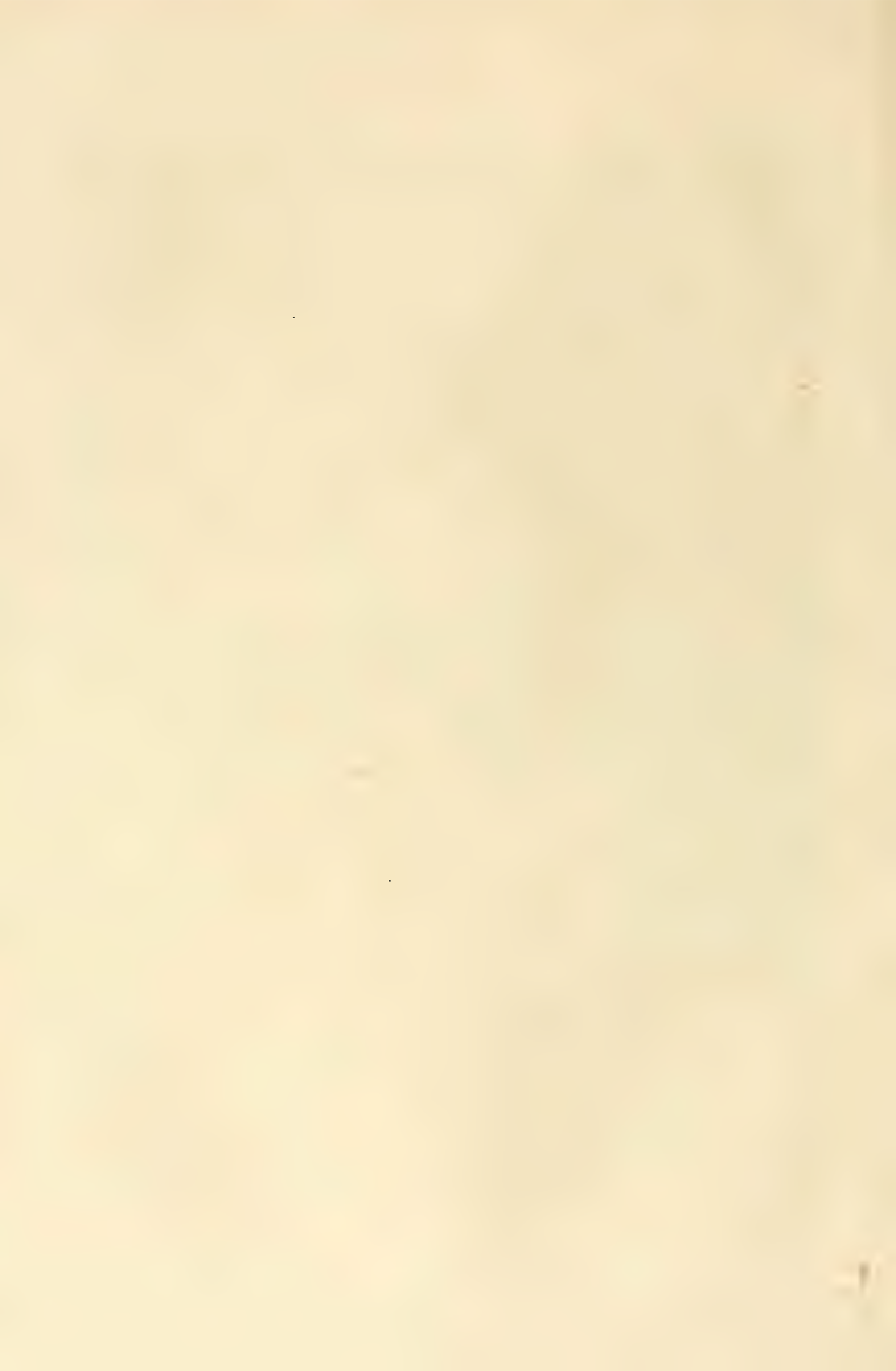
Notizen.

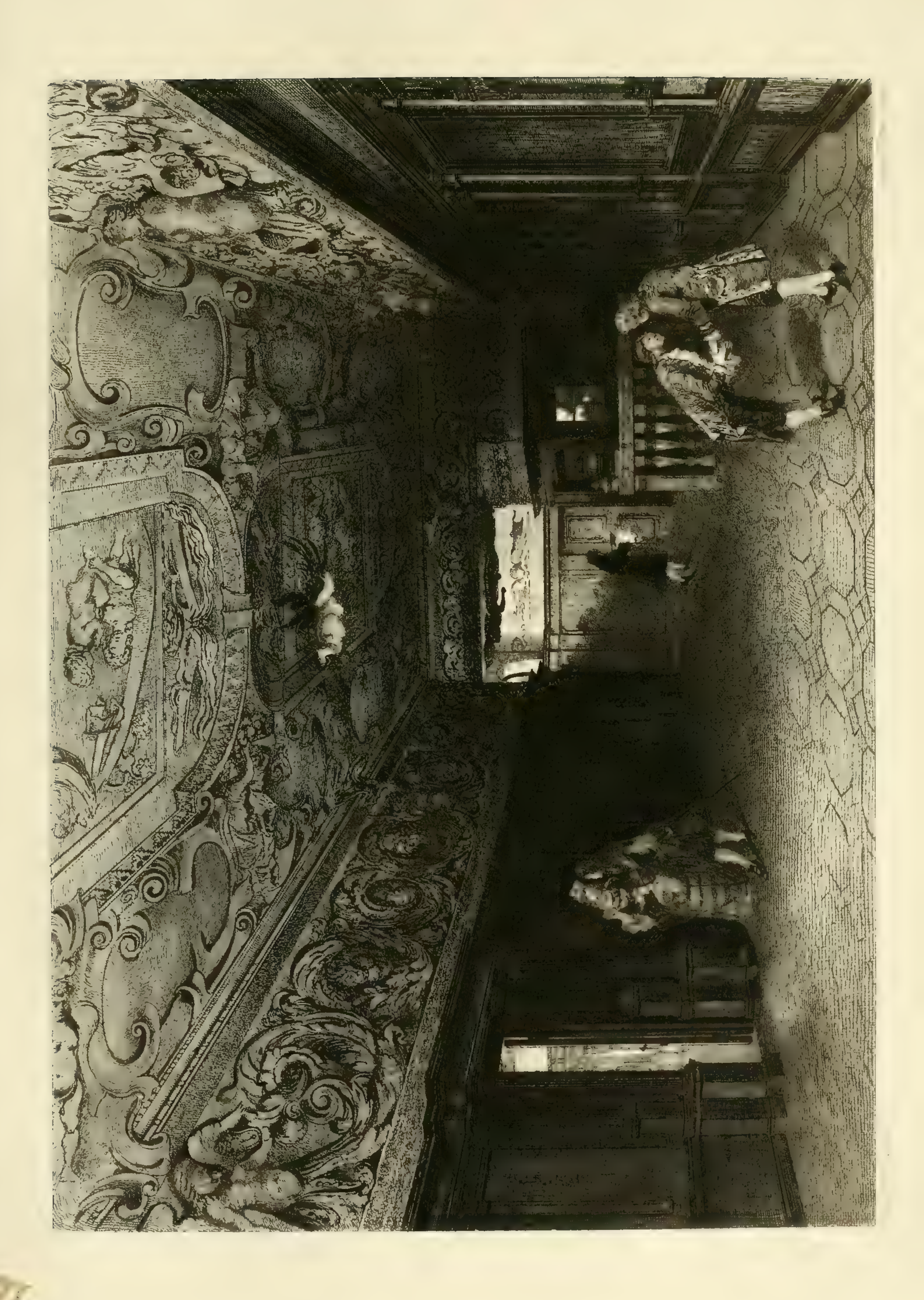
Geiz und Liebe, Oelgemälde von Ludwig Loefftz. Der Künstler, welchem das werthvolle Bild verdankt wird, nach dem wir unserem heutigen Hefte eine Radirung beilegen, ist aus der Schule von Wilhelm Diez in München hervorgegangen. Am 21. Juni 1845 in Darmstadt als der Sohn eines Tapetenfabrikanten geboren, war Ludwig Loefftz nach dem im Jahre 1862 eingetretenen Tode seines Vaters Tapezier und betrieb dies Gewerbe sechs Jahre lang, bis es ihm die Verhältnisse möglich machten, in die Kunstschule seiner Vaterstadt einzutreten. Aber schon nach einem Jahre siedelte Loefftz an die damals noch von Kreling geleitete Nürnberger Kunstschule über und bezog nach einem weiteren Jahre (1871) die Akademie zu München, wo er in der eben gegründeten Schule von W. Diez Aufnahme und so namhafte Förderung fand, daß er sich bereits im Jahre 1873 an der mit der Wiener Weltausstellung verbundenen Kunstausstellung betheiligen konnte. Dort wurde seinem ersten Bilde „Der Spaziergang" die Auszeichnung ehrender Anerkennung zu Theil, und schon im nächsten Jahre wurde er als Lehrer der Malerei an dieselbe Akademie berufen, an welcher er seine Ausbildung gewonnen. Gleich seinem früheren Lehrer schließt sich Loefftz an die alten deutschen Meister an und wird dabei von echter Gemüthstiefe und von einem ungewöhnlich feinen Farbensinne unterstützt. Ein gewissenhafter Zeichner, bildet er seine Arbeiten mit liebevollster Sorgfalt durch, ohne dabei in den Fehler peinlicher Minutiosität zu verfallen. Hatte ihm schon sein „Orgelspielender Kardinal" auf der deutschen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu München, 1876, viele Freunde und Verehrer erworben, so wurde die Zahl derselben durch sein auf der diesjährigen Münchener Internationalen Kunstausstellung vielbewundertes Bild „Geiz und Liebe" noch nahmhaft vermehrt. Der Stoff desselben bedarf kaum der Erläuterung. Während der Vater des liebreizenden Kindes sich ganz seiner Leidenschaft für Gold und Silber hingiebt, haben sich die Herzen des jungen Paares hinter seinem Rücken gefunden und einen Bund geschlossen, den hoffentlich der Alte nicht trennen wird.

C. A. Regnet.

* **Vorplatz im Fembohause zu Nürnberg.** In der alten fränkischen Reichsstadt stehen eine Reihe von Partrizierhäusern, welche durch ihre vertäfelten Zimmer, ihre malerischen Höfe und dahinter liegenden Gärtchen auf jeden kunstsinnigen Besucher einen unwiderstehlichen Reiz ausüben. Eines dieser Häuser ist das sogenannte Fembohaus am Burgberge. Sein hoher Giebel ragt stolz empor und beherrscht die vor ihm sich hinziehende Straße. Aber das Innere blieb in Folge der Eigenthümlichkeit seines Besitzers lange Zeit hindurch verschlossen, und jeder Wunsch, das Geheimniß zu lösen, ward abgewiesen. Als endlich der Bann gebrochen war, verschafften sich die u. A. durch ihre Nürnberger Ansichten rühmlich bekannten Brüder Paul und Lorenz Ritter die Erlaubniß, das Haus aufnehmen zu dürfen, und fertigten eine Reihe von Aquarellen und Zeichnungen des Inneren an. Die unserem Hefte beiliegende Radirung giebt eine dieser Aufnahmen, den Vorplatz mit dem Treppenaufgang des Hauses, in gelungener Weise wieder. Im zweiten Stockwerke gelegen, bildet er den Vorraum zu dem mit prächtigem Schnitzwerk verzierten Wohnzimmer, in welches die geöffnete Thür uns hineinblicken läßt. Schon der Vorraum zeigt an Wand und Decke reichen Schmuck. Dieser erreicht aber seinen Glanzpunkt in dem kleinen Ballsaal mit Buffet und Orchester, welcher an das Wohnzimmer anstößt. Das Ganze gewährt ein ebenso stilvolles wie malerisches Bild von dem Glanz der alten Patrizierhäuser Nürnbergs und dem schönheiterfüllten Leben, das in ihnen herrschte.

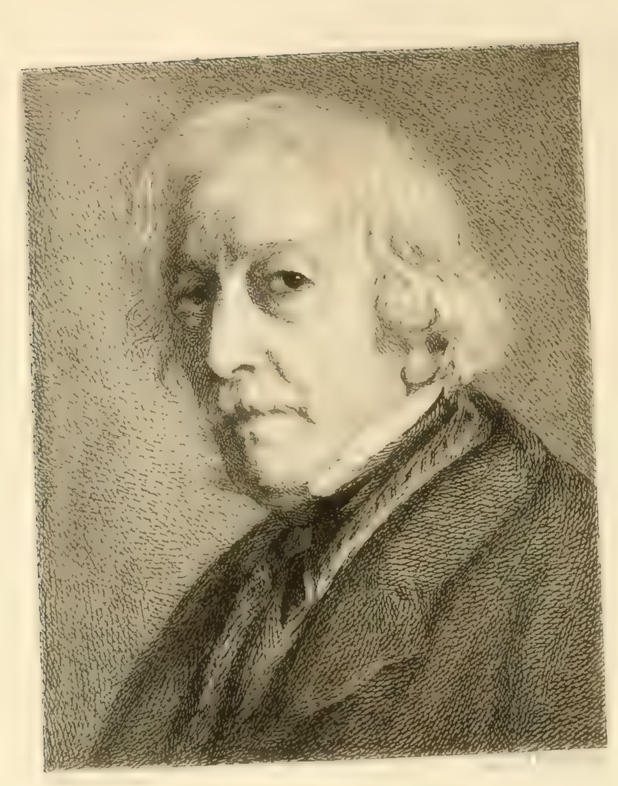












Philipp Veit.

Eine Charakteristik, von Veit Valentin.[1]

Mit Illustrationen.



s war eine bedeutungsvolle Zeit, in welcher — am 13. Februar 1793 — Philipp Veit zu Berlin geboren wurde. 1794 fanden sich Schiller und Goethe und schlossen, nachdem sie sich lange fern geblieben waren, den herrlichen Freundschaftsbund, welcher die freilich nur so kurz dauernde Mittagshöhe unserer Literatur bezeichnet. Nach kräftigem Ringen waren beide der stürmischen Leidenschaft der Jugend entronnen und hatten ihr Dichten zu jener Klarheit geläutert, welche das entscheidende Merkmal der Durchdringung des deutschen Geistes mit der Mäßigung und Besonnenheit der formenschönen Welt des Hellenenthums ist. — In Rom hatte 1792 der eben ankommende Thorwaldsen den auf dem Gipfelpunkte seines Schaffens stehenden Asmus Carstens gefunden, war ihm ein treuer Genosse geworden und hatte das kurze Jahr, welches dem Bahnbrecher der modernen Malerei zu leben noch vergönnt war, benutzt, um den festen Grund zu legen, auf welchem sich bald seine eigene Blüthe entfaltete. Da hätte man glauben sollen, daß diese Richtung des Klassicismus die herrschende bleiben müsse. Allein so wie bei dem ersten Versuche, die antike Welt nicht nur in der Kunst lebendig zu machen, sondern sie gleichsam noch einmal zu leben, in dem deutschen Gemüthe eine Gegenströmung eintrat und gegen die einseitig ästhetische Auffassung des irdischen Daseins sich richtete, ebenso erhob sich auch jetzt eine Reaktion und machte die Rechte des Gemüthes geltend, für welche die besonnene, maßhaltende, nur klare Empfindungen duldende Strenge der klassischen Kunst keine genügende Ausdrucksweise zu bieten schien. Aber freilich mußte sich diese neue Reaktion in einer ganz anderen Richtung bewegen, als jene im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Während sie damals, der Hauptströmung des durchaus noch nicht verflossenen Mittelalters entsprechend, einen vollständig religiösen Charakter trug, blieb ihr diesmal, dem Charakter ihrer eigenen Zeit gemäß, die künstlerische

1) Diesem Aufsatze liegt ein Vortrag zu Grunde, welcher bei einer in der Frankfurter Künstlergesellschaft begangenen Erinnerungsfeier am 14. April 1878 gehalten wurde. Der Charakter des Festvortrags sollte auch bei der Niederschrift gewahrt bleiben, wodurch sich die Grenzen des Mitgetheilten ergaben. Die den Künstler und sein Leben betreffenden Notizen und Daten beruhen, außer auf mündlicher Mittheilung von Seiten der Freunde und der Familie, besonders auf einem im „Deutschen Hausschatz" (1875—76, II. Jahrgang, Nr. 7) veröffentlichten Lebensbilde des Künstlers, welches ein Freund desselben entworfen hat und für das er die Daten vom Meister selbst erhalten hatte. Dort ist auch eine Zusammenstellung der größeren Werke Veit's gegeben. Ein reicher Schatz von Handzeichnungen befindet sich noch in der Familie des Verstorbenen.

Richtung eigenthümlich, so sehr sie sich auch bemühte, als eine religiöse Reaktion gelten zu wollen. Suchte die überquellende Empfindungsseligkeit, das mystische Dämmern träumerischer Gemüthsstimmungen nach Trägern ihres Ausdrucks, so boten sich dafür als fügsame, der individuellen Willkür leicht anzuschmiegende Gestalten die aus dem Grau der Vorzeit herüberschimmernden Helden der Sage und der Märchenwelt und mußten um so freudiger willkommen geheißen werden, als sie, dem jammervollen politischen Zustande Deutschlands gegenüber, gleichsam die sichere Gewähr einer unverlierbaren und nur schlummernden Heldenkraft der Deutschen darboten. Hatte doch schon Herder die Blicke auf die im eigenen Volke und seinen Liedern geborgenen Schätze hingelenkt und war es doch Goethe selbst gewesen, der wieder das Verständniß der damals als recht eigentlich deutsch betrachteten Baukunst des vierzehnten Jahrhunderts geweckt hatte! Aber rasch trat eine verhängnißvolle Wendung ein. Man erkannte den engen Zusammenhang, in welchem Dichtung und bildende Kunst des Mittelalters mit der Religion standen, man übersah die gegentheiligen Strömungen und schloß daraus, daß auf dem Boden der Religion eine großartige Kunst aufgeblüht war, daß eine neue Blüthe der Kunst wiederum nur auf dem Boden der Religion gedeihen könne. Man kam daher zu der Ueberzeugung, Religion und Kunst seien Eins, die Kunst sei nur eine besondere Ausdrucksweise der Religion und könne nur als solche Werth und Bedeutung haben. Einen begeisterten Ausdruck fanden zu Ende der neunziger Jahre diese Gedanken in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", welche, von Wackenroder geschrieben, nach dessen frühem Tode von dem ihm innig befreundeten Tieck herausgegeben wurden. Auch hier soll die Richtung keine theoretische bleiben, sondern wirklich und thatsächlich gelebt werden. Es wird klar ausgesprochen, „daß, wo Kunst und Religion sich vereinigen, aus ihren zusammenfließenden Strömen der schönste Lebensstrom sich ergießt." Die praktischen Konsequenzen konnten um so weniger ausbleiben, als für diese Richtung nicht nur Kunst und Religion, sondern ebenso noch Religion und Kirche eine Einheit bildeten, und zwar selbstverständlich die Kirche, welche zu der Zeit, für die man schwärmte, im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, die allein bestehende und allgemein anerkannte christliche Kirche war. In den „Herzensergießungen" findet sich ein Brief, der als geschrieben gedacht ist von einem nach Rom gegangenen Schüler Dürer's an einen in Nürnberg zurückgebliebenen Freund. Der Inhalt dieses Briefes ist für die nächste Zeit geradezu verhängnißvoll geworden. Der Jünger der Kunst schildert darin den überwältigenden Eindruck, welchen auf ihn der römische Kultus mit seiner bezaubernden Musik, mit seinen heiligen Gemälden gemacht habe, ein Eindruck, dem er sich nicht wieder habe entziehen können und der ihn in den Schoß der römischen Kirche getrieben habe. Es ist eine Schilderung, wie sie ähnlich und vielleicht nicht unbeeinflußt Schiller seinen Mortimer machen läßt. Aber Schiller verwendet ein künstlerisches Motiv; des erdichteten jungen Künstlers Begeisterung sollte ein Vorbild für seine lebenden Genossen, sollte Fleisch und Bein werden. Ein merkwürdiges Beispiel hierfür bietet Gottlieb Schick, dessen ursprüngliche klassische Richtung am vollendetsten in seinem schönen, in Stuttgart befindlichen Bilde „Apoll unter den Hirten" ausgesprochen ist. Mächtig ergriffen durch diese neue Bewegung der Geister, verläßt er das Gebiet, auf dem er Großes geleistet hatte, und wendet sich in der letzten Zeit seines kurzen Lebens der religiösen Richtung zu, der sein letzter, nicht zur Ausführung gelangter Entwurf entsprungen ist: „Jesus Christus, in dem Alter zwischen

Knabe und Jüngling, schläft auf Wolken über der Erde erhaben in den Armen der Engel, die ihre Flügel über ihn halten; es erscheint ihm in einer Glorie das Kreuz, und er breitet sehnsüchtig im Traume die Arme danach aus." (E. Förster, Geschichte der deutschen Kunst IV, 70.)

Zunächst jedoch äußert sich die Wirkung nicht auf dem Gebiete der bildenden Kunst, sondern in der Literatur. Hier ist ihr Vorkämpfer, neben Tieck und seinem älteren Bruder August Wilhelm, der jüngere Friedrich Schlegel. Während jene, theils dichtend, theils kritisirend, immerhin eine freiere Richtung sich bewahren, tritt in Friedrich Schlegel die ganze Strenge einseitiger Anschauung zu Tage. Von der Begeisterung für das Griechenthum ausgehend und im Sinne Goethe's und Schiller's kritisirend, wendet er sich bald von ihnen ab und dann in schärfster Weise gegen sie, hebt zunächst die vaterländische Sagen- und Märchenwelt auf den Schild und nähert sich mehr und mehr der religiösen Auffassung der Kunst, bis er endlich seiner Ueberzeugung auch den entscheidenden äußeren Ausdruck verleiht. Ehe er so weit kam, trat Schlegel 1792 in die geistreichen Berliner Kreise ein, welche sich um eine Anzahl damals die Gesellschaft beherrschender jüdischer Frauen schaarten. Es waren dies Henriette Herz, Rahel Levin und Dorothea Veit, die Gemahlin eines Bankiers Veit und Tochter des großen jüdischen Philosophen Moses Mendelssohn. Schlegel, begeistert aufgenommen, schloß sich vorzugsweise an Dorothea Veit an. Aus der Freundschaft entwickelte sich eine ernstere Neigung. Die Ehe, welche ihr entgegenstand, fand eine freundschaftliche Lösung, so daß auch nachdem diese eingetreten war, der Verkehr der beiden Familien fortdauerte — eines der gemäßigtsten Beispiele jener eigenthümlichen ehelichen Verhältnisse, wie sie gerade bei den Führern der neuen Richtung in unerfreulicher Weise zu Tage traten.

Nun begann Schlegel's äußere und innere Wanderung und Wandelung, welche erst nach einer Reihe von Jahren ihren Ruhepunkt finden sollte. Er wandte sich zunächst nach Jena, hielt dort Vorlesungen und stand mit den Trägern des dort so regen geistigen Lebens in engster Verbindung. Von Jena ging er nach Paris, um sich dem Studium des Sanskrit zu widmen, das er in die deutsche Wissenschaft und Literatur einführte und durch welches er den Grund zu der Wissenschaft der Sprachvergleichung legte. Schon hier, noch mehr aber in Köln, wo er sodann einen langen Aufenthalt nahm, trat mehr und mehr die Konsequenz seiner christlich ästhetischen Anschauungsweise in der immer entschiedeneren Hinneigung zum Katholicismus hervor, die nicht verfehlen konnte, ihn zu dem letzten Schritte zu führen. Im Jahre 1808 trat er mit seiner Gemahlin, nachdem diese bereits 1804 in Paris zunächst protestantische Christin geworden war, im Kölner Dome zum römischen Christenthum über, welches ihm als der einzig fruchtbare Boden erschien, um seine Auffassung des Mittelalters und des Christenthums zu einer lebendigen Gestaltung zu führen. Im darauffolgenden Jahre, 1809, fand er endlich eine dauernde Stellung als Hofsekretär in der Staatskanzlei zu Wien.

Seine Gemahlin Dorothea hatte ihm aus ihrer ersten Ehe zwei Söhne mitgebracht, Johannes, geboren 1790, und Philipp, geboren 1793. Der ältere war in Berlin geblieben, der jüngere, Philipp, folgte dagegen dem Wanderleben seiner Mutter und seines Stiefvaters. In Paris besuchte er mit Auszeichnung die École polytechnique, in Köln das Gymnasium und, als seine Eltern nach Wien zogen, das Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin. Hier entschied sich seine Zukunft. Er fand dort seinen älteren

Bruder Johannes wieder, der sich der Malerei widmete. Unermüdlich und mit Begeisterung schaute ihm Philipp bei seinen Arbeiten zu und fand seine Freude daran, ihm die Pinsel zu putzen, bis ihn endlich Johannes fragte: „Willst Du etwa auch Maler werden?" Mit freudiger Stimme erwiderte Philipp: Ja! Vereint mit seinem Bruder bezog er die Dresdener Akademie und studirte dort besonders unter Matthäi's Leitung, dessen strenge Richtung seiner innigen religiösen Stimmung besonders zusagte, die durch die eigenthümlichen Verhältnisse, welche auf seine Erziehung einwirkten, früh geweckt worden war. In dem Alter aber, in welchem er mehr und mehr zum Denken erwachte, ward er durch seine Eltern in die Anschauungsweise eingeführt, welche bei ihm so natürlich wird und sich entwickelt, daß, als er sich am Tage vor Pfingsten 1810, am 9. Juni, in Wien taufen und in die katholische Kirche aufnehmen ließ, dies nur als die selbstverständliche äußere Erfüllung der im Innern längst vorhandenen Ueberzeugung erscheinen muß. Philipp Veit ist daher eigentlich nur dem Namen nach Convertit; der Sache nach hat er das Glück gehabt, von Jugend auf eine einheitliche religiöse Ueberzeugung zu besitzen. Dieser Punkt ist für seine Beurtheilung von Wichtigkeit; denn durch diesen Umstand blieb er vor dem Fanatismus des Convertiten bewahrt, und bewies stets die freie, auch eine andere Richtung gelten lassende und deshalb nicht zur Einseitigkeit führende Ueberzeugung des Mannes, der vor der Qual des Zwiespaltes bewahrt geblieben ist und daher sich nicht verpflichtet fühlt, das in hartem Kampf Errungene kampfgerüstet zu behaupten.

Nach seiner Rückkehr von Dresden verlebte der junge Veit einige Zeit zu Wien im Hause seiner Eltern, welche durch ihr reges geistiges Leben auf den durch klassische Studien wohl vorgebildeten, durch einen lebendigen Geist hervorragenden jungen Künstler höchst fördernd einwirkten. Aber noch sollte sein Fortschreiten in Leben und Kunst nicht ohne Unterbrechung bleiben. Es kam das Jahr 1813 und mit ihm die praktische Bethätigung der gerade in den gebildeten Kreisen so lange genährten Vaterlandsliebe, der Liebe zu dem einigen, großen Deutschland, welches die Freunde des Mittelalters als ein seit jener Zeit verlorenes Gut beklagt und nach dessen Glanz und Macht sie sich zurückgesehnt hatten. Wie hätte da Veit zurückbleiben mögen! Zusammen in einem Wagen fuhr er aus Wien mit seinem Freunde Theodor Körner, der Stiefsohn Schlegel's mit dem Freundessohne Schiller's, der Romantiker mit dem Klassiker, aber, gleichsam in ihrem Schicksal die nächste Zukunft vordeutend, der Romantiker zum Sieg, der Klassiker zum Tode! Beide traten bei den Lützowern ein. Veit überlebte die Mißgeschicke des Corps und trat nach dem Ueberfall bei Kitzen während des Waffenstillstands zu den reitenden Jägern des Brandenburger Kürassier-Regimentes im Kleist'schen Armeecorps über. Und welche merkwürdige Fügung! Hier war sein Major der romantische Dichter de la Motte Fouqué, unter dessen Führung er die Schlachten bei Dresden, Culm und Leipzig mitmachte. Hier zeichnete er sich bei Wachau so aus, daß ihm das eiserne Kreuz zu Theil wurde. Mit dem siegreichen deutschen Heer zog er als Schwadronscommandeur in Paris ein und nahm später am Siegeseinzug in Berlin Theil. De la Motte Fouqué schildert in seiner Selbstbiographie den jungen Kämpfer, der ihm bald ein Freund geworden, als „klar und heiter wie der Frühling, ernst und sinnig wie der Herbst" und kann nicht genug betonen, von welchem Segen dieser Jüngling für ihn ward. Er sagt: „Sein inniges Festhalten an mir, seine geistvollen Anschauungen und Gespräche auf dem Marsch und in der Beiwachtruhe, seine ritterliche Kriegsfreudigkeit im Gefecht,

klarster Besonnenheit voll, in tiefer Seele leuchtend ihm der selige Christenglaube – es rührte, hob, erfreute meinen Geist als eine stets erneuende Quelle seliger Jugend."

Jetzt aber, nachdem er dem Vaterlande seine Pflicht geleistet hatte, drängte sich das künstlerische Bewußtsein mächtig hervor, und das ganze Sehnen des jungen Künstlers stand nach Rom. Noch einmal drohte eine Unterbrechung, als 1815 der Krieg auf's Neue ausbrach. Allein der König von Preußen gewährte dem Künstler den nachgesuchten Abschied, und so konnte die Romfahrt angetreten werden. Sie war durch eingehendes Studium der Kunstwerke und den anregenden Verkehr seines Begleiters, Hermann Friedländer, eine genuß- und erfolgreiche. Sie dauerte vom August bis November, in welchem Monat Veit in Rom eintraf.

Hier, auf dem alten heiligen Boden der Kunst, wo die Wiedererweckung des Alterthums ihre höchste Blüthe erreicht hatte, bereitete sich eben die nicht blos literarisch vertheidigte, sondern künstlerisch bethätigte Wiedererweckung des Mittelalters in der eigenthümlichen Auffassung der Vertreter dieser Richtung vor. Seit 1810 befand sich Overbeck dort, von früher Jugend auf für die alten deutschen Meister begeistert und ohne Sinn für die damals auf den Akademien herrschende Art, die Kunst zu lehren und zu lernen. Unter seinen Genossen befand sich namentlich der talentvolle, hochstrebende und energische Frankfurter Franz Pforr, der mit Overbeck auf's innigste befreundet war und auf ihn bedeutend gewirkt hatte, der jedoch bereits 1812 starb. Aber 1811 war eine neue große Kraft nach Rom gekommen und dort mit Jubel aufgenommen worden, Cornelius, bereits wohlbekannt durch seine in Frankfurt in den Jahren 1809—11 entstandenen ersten Faustzeichnungen, die den Beginn einer nationalen deutschen Kunst in entschiedenster Weise verkündeten. In Overbeck und Cornelius waren aber die beiden Richtungen vertreten, aus welchen die nationale Kunst sich entwickelte und welche das in ihr herrschende romantische Element bekundeten: die religiöse und die volksthümliche Seite, Kirche und Ritterthum, diese beiden Säulen des Mittelalters. Im Verein mit anderen Genossen entfalteten nun diese beiden ein reges Treiben. Overbeck hatte seine Wohnung in dem verlassenen Kloster S. Isidoro aufgeschlagen. Andere waren dorthin gefolgt und Alle studirten und schufen einträchtiglich. Im Refectorium wurde nach dem Act gezeichnet, und Einer diente dem Andern als Modell. Jeder Einzelne in seiner Zelle aber schuf seine Gestalten ohne lebendes Vorbild, damit die Freiheit der Auffassung, die Unmittelbarkeit der Schöpfung nicht geschädigt würde, in schroffem Gegensatz zu der sonst herrschenden Methode und in souveräner Verachtung jener Kompositionsmittel, wie sie in Gestalt von Gliedermännern, von Wachs- und Thonfigürchen in Beleuchtungskästen durch die Akademiker angewendet wurden. Dazu trieb sie ihr religiöser Sinn, sich ihre Vorbilder in jener Zeit zu suchen, in welcher die Malerei noch Gottesdienst war, wie bei Fiesole, und in dem Wahne, die Ausdrucksform hänge mit der Gesinnungsart als nothwendige Folge zusammen, verschmähten sie die durch die Blüthe der Renaissancekunst gewonnenen technischen Mittel und beschränkten sich vielmehr auf die Ausdrucksweise der vorraffaelischen Zeit. Dazu mag noch gekommen sein, daß die streng religiöse Auffassung alle sinnlichen Reize verschmäht, ja eigentlich verwirft. Nun kann aber die Kunst nicht anders, als durch das Mittel der Sinne wirken. So blieb nichts Anderes übrig, falls man den Pinsel nicht ganz wegwerfen wollte, einen Kompromiß zu machen, kraft dessen gleichsam nur das Allernothwendigste seinen Ausdruck findet, alles Vermeidbare aber unterdrückt wird. Man mußte

die Zeichnung dem Kolorit vorziehen, die Zeichnung selbst aber in scharfen Konturen ziehen, mit möglichster Unterdrückung alles auf malerische Wirkung Hinzielenden. So schuf sich diese ascetische Richtung ihre eigene Art, die auf lange Jahrzehnte hinaus maßgebend geblieben ist und erst nach Jahrzehnten die koloristische Reaktion hervorgerufen hat, in deren noch nicht zu ruhiger Besonnenheit gediehener Entwickelung wir jetzt stehen. Es darf uns daher nicht wundern, wenn die „Klosterbrüder von S. Isidoro", wie die jungen deutschen Maler nach ihrem Wohnort und ihrer geistigen sowie künstlerischen Richtung treffend genannt wurden, bei ihren römischen Kunstgenossen nur Spott fanden, zumal da ihre ascetische Gesinnung auch in ihrer äußeren Erscheinung sich offenbarte. Merkwürdige Zeugnisse hierfür sind das Selbstbildniß Overbeck's in Florenz und das von Overbeck gemalte, im Besitz der Künstlergesellschaft in Frankfurt befindliche Porträt Franz Pforr's, die, wenn sie der Wirklichkeit entsprechen und nicht etwa der Wunsch nach einem bestimmten Charakter des Aussehens übertrieben hat, allerdings mehr hagere Büßer als junge Maler darstellen.

Naturgemäß konnten auch hier die praktischen Folgen der Gesinnung nicht fehlen. Am Palmsonntag 1813 trat Overbeck und mit ihm die beiden Schadow's, der Maler Wilhelm und der Bildhauer Rudolph, zum Katholicismus über, in dem festen Glauben, daß eine reine Kunstschöpfung nur aus innerster Ueberzeugung geboren werden könne, daß aber einer religiösen Ueberzeugung die Wahrheit fehle, wenn sie sich nicht auch nach außen hin beweise. Von allen der entschiedenste war offenbar Overbeck, der denn auch mit starrer Konsequenz in all seinen selbständigen Schöpfungen sich auf dem heiligen Gebiete bewegt hat. Cornelius bedurfte der Conversion nicht; er konnte daher mit freieren Augen in die Welt schauen und unkirchliche Gebiete betreten, ohne fürchten zu müssen, das Heil seiner Seele zu gefährden oder der echten Frömmigkeit zu nahe zu treten, die ihn immer erfüllt, nie aber, weder in der Kunst noch im Leben, intolerant gemacht hat.

In diesen Kreis trat 1815 Philipp Veit ein. Es geschah in guter Stunde: ein lange gehegter Wunsch sollte den jungen Künstlern in Erfüllung gehen. Je mehr sie sich der älteren Malerei und zwar immer entschiedener den italienischen Meistern des 15. Jahrhunderts zuwandten, um so schärfer mußten sie die Aufgabe der Malerei als die einer monumentalen Kunst erfassen, um so mehr mußten sie wünschen, Werke in innigem unlösbaren Zusammenhang mit der Umgebung zu schaffen, da nur so das Gemälde in seiner vollen Bedeutung aus dem Rahmen, für den es geschaffen, hervortreten könnte. Ein glückliches Geschick verschaffte ihnen die Gelegenheit, ihre Kraft auf diesem Gebiet zu erproben und zu bewähren. Der Kaufmann Bartholdy hatte sich, von seinen Reisen in Griechenland heimgekehrt, in Rom niedergelassen und wünschte ein Zimmer mit Guirlanden und sonstigem Zierrath ausgeschmückt zu sehen. Er wandte sich an Cornelius. Aber dieser „Hauptmann der römischen Schaar" faßte die Sache tiefer und machte den Gegenvorschlag, das Zimmer mit Fresken zu versehen, ja erklärte sich mit seinen Genossen bereit, keine Entschädigung als die Kosten für die Herstellung der Mauern und für die Farben zu beanspruchen. So ward ihm freie Hand gelassen, und reges Leben entstand bei den Klosterbrüdern. Ein alter Maurer wurde aufgespürt, der zuletzt unter Raffael Mengs den Wandbewurf hergestellt hatte; Eggers machte eifrig chemische Untersuchungen, um die verlorene Technik wieder zu entdecken, und Veit soll es gewesen sein, der zuerst einen Porträtkopf al fresco malte, während die Ge-

fährten erstaunt und freudig zusahen. Nun ward die Arbeit vertheilt: Cornelius, Overbeck, Schadow und Veit waren die Erlesenen. Die Aufgabe war die Darstellung des Lebens Joseph's. Unserm Veit fiel die Scene der Versuchung Joseph's durch Potiphar's Weib und die Darstellung der sieben fetten Jahre zu. Von dieser letzteren befindet sich der Karton im Städel'schen Institut, ebenso mehrere Handzeichnungen, welche uns einen Einblick in die unermüdliche Sorgfalt thun lassen, mit welcher Veit seine Kompositionen durchdachte und immer neu gestaltete, bis sie seinen Absichten entsprachen. Noch während die Fresken entstanden, wurden sie ein Gegenstand der Bewunderung. Der Spott hörte auf, die jungen Künstler hatten die Berechtigung ihrer Richtung erwiesen, der Ausgangspunkt der neuen deutschen Kunst war gefunden. Daß dieser Ausgangspunkt in der monumentalen kirchlichen Kunst liegt, entspricht dem Gange der Kunstentwicklung überhaupt; daß die Kunst nicht bei diesem Ausgangspunkte stehen blieb, sondern die neugewonnenen Keime nach verschiedenen Richtungen hin weiter fortbildete und dadurch sich mehr und mehr von dem Ausgangspunkte loslöste, ist jedoch nicht weniger in dem allgemeinen Gang der Kunstentwicklung begründet, und es wäre ebenso einseitig, diesen Fortgang zu verwerfen, wie es andrerseits ungerecht wäre, nicht begreifen zu wollen, daß jene Künstler, welche zuerst den neuen Weg einschlugen, auf ihrer Richtung verharrten und in ihr alles Heil beschlossen wähnten. Die Kunst geht ihren Weg, unabhängig von solchen individuellen Meinungen, die Wissenschaft aber sucht jede Richtung in ihrer Art zu verstehen und den Grad ihrer Berechtigung festzustellen.

(Schluß folgt.)



Der Palast des Bargello und das Museo Nazionale
zu Florenz.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Ein ganz eigenartiges Gepräge düsteren Ernstes und trotzigen Sinnes trägt der große Hof, in den man von Via Ghibellina aus durch eine Spitzbogenthür eintritt[1] (s. d. Abbild.). Von unregelmäßigem Grundriß, wie das ganze Gebäude[2], wird derselbe auf drei Seiten von geräumigen Portiken eingefaßt, die früher vermauert, um als Gefängnisse und Magazine zu dienen, erst bei der Restauration wieder freigelegt wurden; es galt dabei vor Allem, die nicht mehr vorhandenen Pfeiler, auf denen ursprünglich die weiten Rundbogen ruhten und die durch Mauerverstärkungen in unregelmäßigen Abständen ersetzt worden waren, wiederherzustellen; dieselben sind achteckig und mit zahlreichen Fackelhaltern und Ringen, wie sie damals zum Festbinden der Pferde dienten, versehen (s. den Holzschnitt). Das obere Geschoß der Südseite hat eine Loggia mit doppelt soviel Bögen als unten vorhanden sind; dieselbe gewährt, auch von außen her durch drei große Fenster erhellt, mit ihren prachtvoll dekorirten Gewölben einen äußerst angenehmen Anblick. Die Fenster des Hofes, deren Einfassungen ebenfalls durchgängig restaurirt werden mußten, haben, entsprechend denen an den Außenfaçaden des Palastes, im ersten Stock der Nord- und Ostwand, wo sie zweitheilig sind, Rund-, im zweiten Spitzbogenschluß; an der Westseite sind sie einfach und von verschiedener Größe. An die mit Zinnen bekrönte Westseite, die höher als die drei übrigen, mit vorspringendem Dach bedeckten Wände ist, lehnt sich die bereits erwähnte Freitreppe an, als spätere Hinzufügung schon dadurch gekennzeichnet, daß sie ein Fenster der betreffenden Palastwand schneidet; auf dem Podest in der Mitte erhebt sich eine schöne Triumphpforte, laut der oben zwischen den beiden Löwen angebrachten Inschrift erst 1502 errichtet, während die Treppe selbst, wie schon gesagt, aus dem Jahre 1367 herrührt. Die Wände des Hofes sind bedeckt mit einer Menge skulpirter, zum Theil polychromer Wappen der Podestà. Besondere Erwähnung verdient noch eine unter der östlichen Loggia befindliche Brunnenschale mit schönem Basreliefschmuck, ohne Beglaubigung dem Donatello zugeschrieben (s. den Holzschnitt) und eine unter der südlichen Loggia in die Wand eingemauerte,

[1]) Vergl. die Abbildung bei Grandjean de Montigny und Famin, Architecture Toscane pl. 31, welche die Hallen zum Theil noch vermauert zeigt.

[2]) Die Länge der Süd- und Westseite beträgt 21,30, die der Nordseite 20,40, die der Ostseite 20 m.



Hof des Bargello zu Florenz.

Zeitschrift für bildende Kunst. XV.

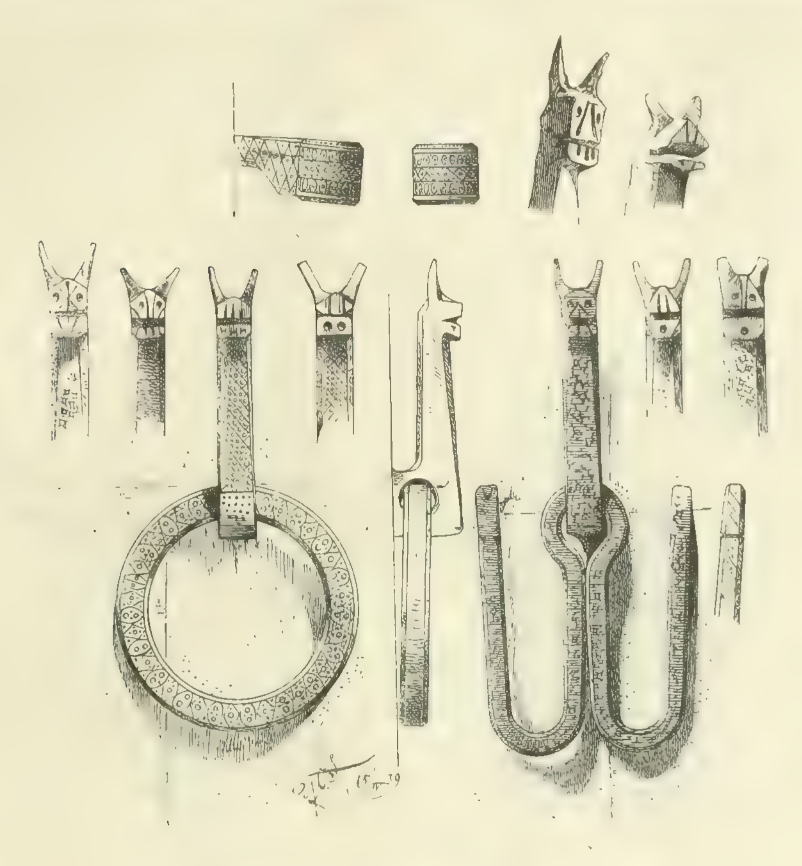
Verlag von E. A. Seemann

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.



der Brüderschaft von San Giovanni Battista gehörige Marmorthür von edlen, einfachen Verhältnissen.

Indem wir nunmehr an die Betrachtung des Inneren mit seinen Kunstschätzen gehen, wird sich uns beim Durchwandern der einzelnen Räumlichkeiten auch in architektonischer Beziehung noch manches Bemerkenswerthe darbieten. In vollem Einklang zu dem Hofe, an dessen Westseite er liegt, steht durch seinen ernsten Charakter der große Saal (das frühere tribunale de' malefizj), in dem jetzt allerhand Waffen und Rüstungen ausgestellt sind. Er ist bedeckt mit Kreuzgewölben, die auf drei viereckigen Pfeilern ruhen



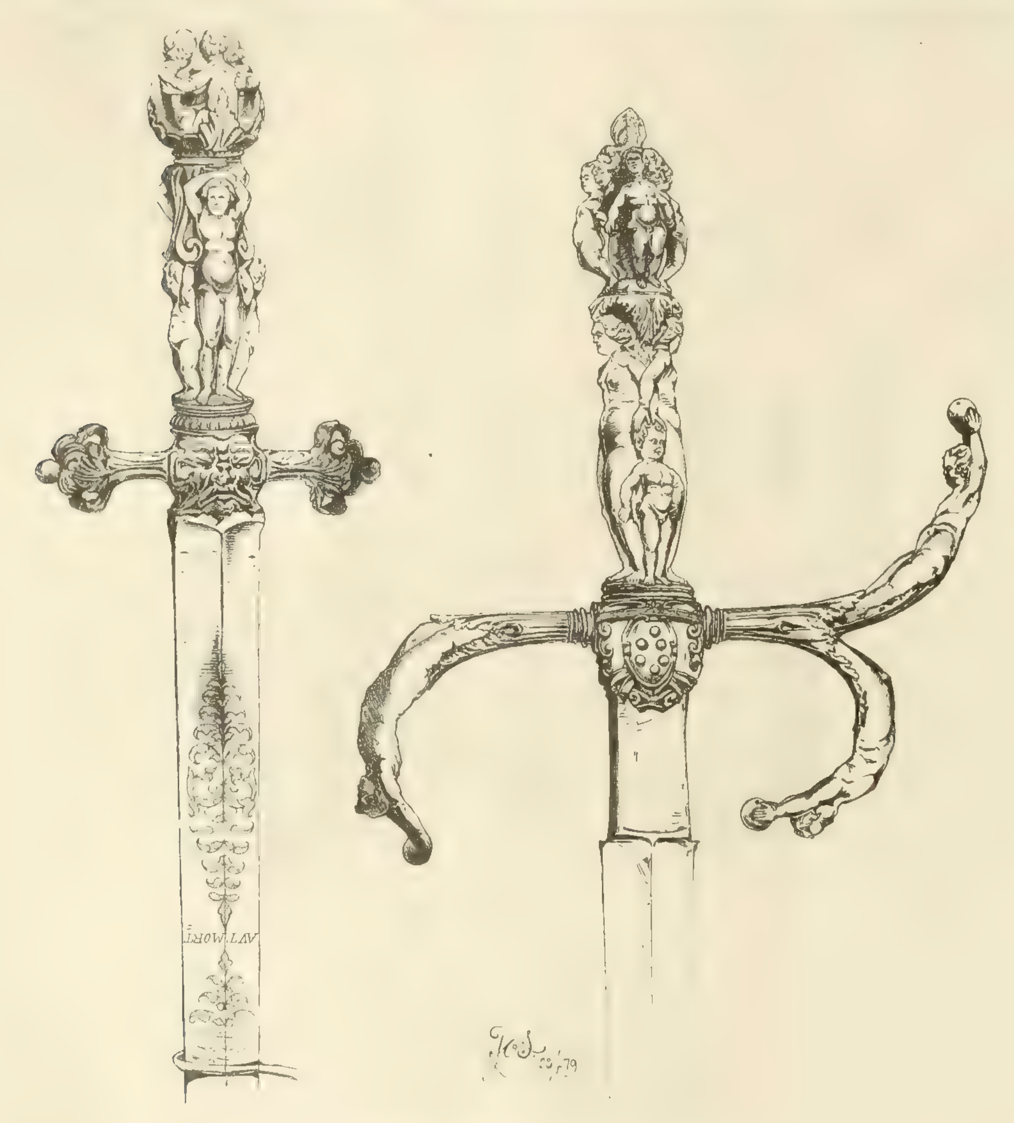
Fackelhalter und Pferdringe im Hof des Bargello.

und gleich den starken, wie für die Ewigkeit bestimmten Wänden [1]), auf das geschmackvollste dekorirt sind; die Tapetenmuster der letzteren, in wohlthuenden matten Farben gehalten und unterbrochen von Wappenschildern, geben mit großer Treue den Charakter wieder, wie ihn die ornamentalen Theile der Wandmalereien in der Oberkirche von San Francesco zu Assisi und andere gleichzeitige Dekorationen tragen. Es wird sich weiterhin Veranlassung bieten, auf die geschmackvolle Art, mit der sich die Restauration dieses Theiles ihrer Aufgabe entledigt hat, noch öfter zurückzukommen; an dieser Stelle möge erwähnt sein, daß die Wandmalereien, bei deren Herstellung die spärlichen Ueberreste aus alter Zeit nur ganz geringen Anhalt boten, dem Cavaliere Gaetano Bianchi

1) Die Mauerstärke beträgt auf der Südseite 2,10, auf den übrigen Seiten 1,70 m.

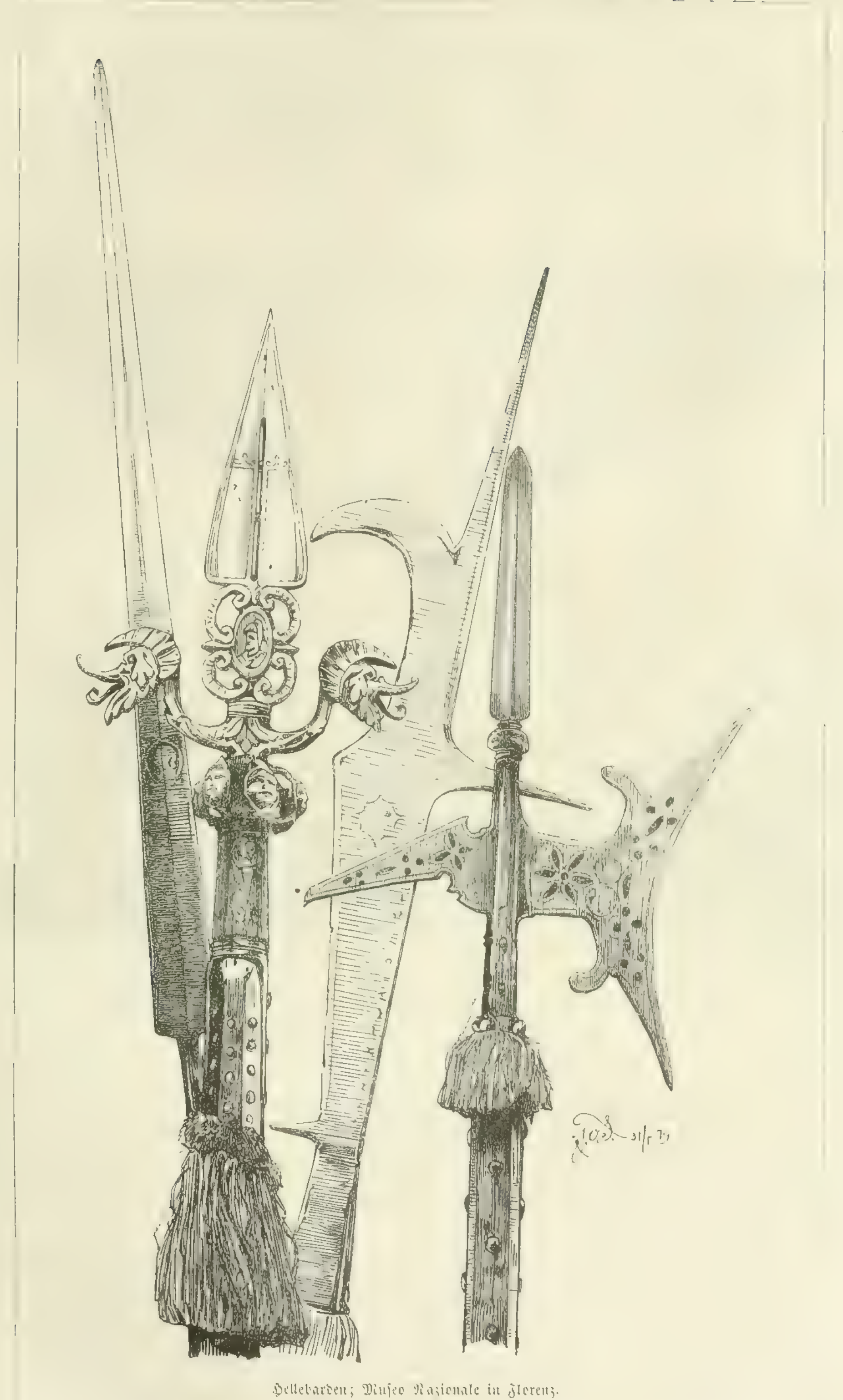
ihre Entstehung danken, der sich, als Restaurator alter Fresken nicht immer glücklich, wie die von Giotto ausgemalte Bardi-Kapelle in Santa Croce bezeugt, dagegen als geschickter Nachahmer des Trecentostiles namentlich an dem Castell Vincigliata bei Florenz und anderwärts bewährt hat.

Von den in diesem Saale befindlichen Gegenständen seien unter Uebergehung der nur kulturhistorisch interessanten Stücke blos diejenigen hervorgehoben, die auch vom



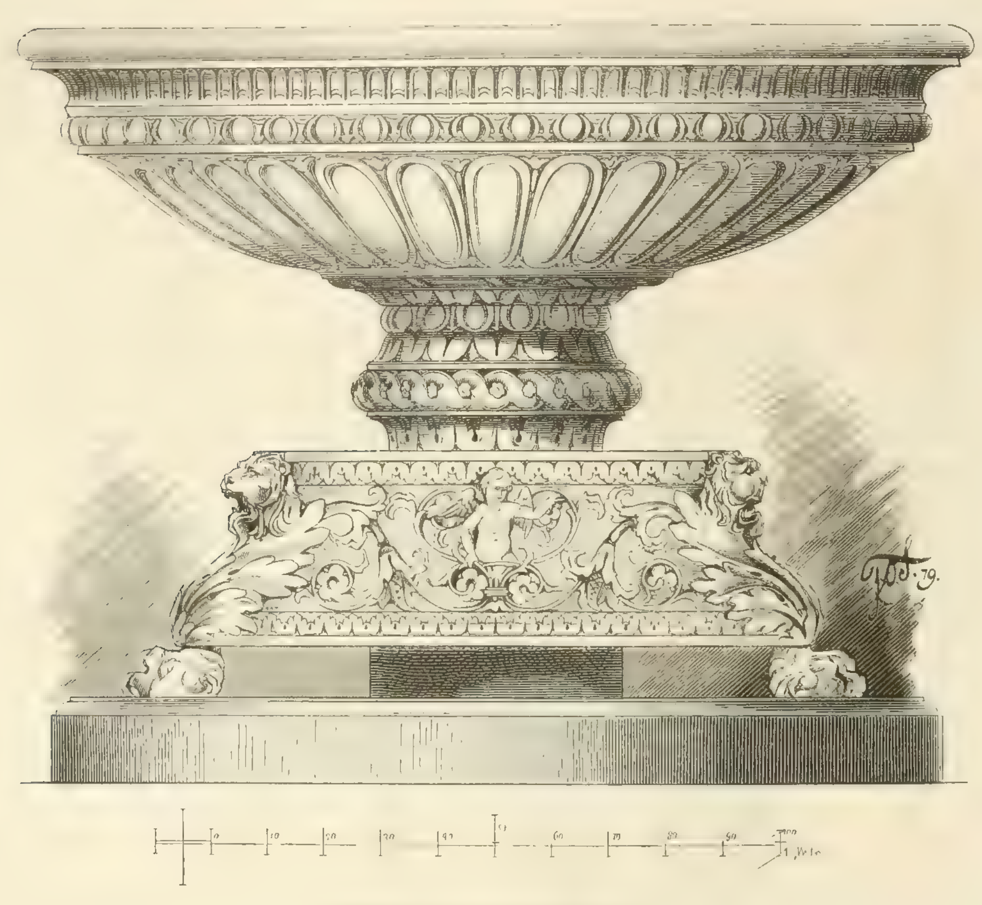
Degengriffe; Museo Nazionale zu Florenz.

künstlerischen Standpunkt aus Beachtung verdienen, so vor Allem der in einem der Glasschränke verwahrte, prächtig ornamentirte Helm und Schild, beide früher dem Cellini zugeschrieben, jetzt dagegen als Arbeiten des Mailänders Gaspero Mola erwiesen, ferner zwei andere Schilde mit theilweiser Vergoldung (Nr. 759 und 762), von denen namentlich der eine (Nr. 759) durch treffliche Raumeintheilung und geschmackvolle Ornamentik hervorragt, sowie mehrere prächtige Degengriffe, von denen die beigefügte Abbildung und die auf S. 5 des vorigen Heftes einige vorführen. Sehr werthvoll durch aus-



Hellebarden; Museo Nazionale in Florenz.

gezeichnete eingelegte Elfenbeinverzierungen ist eine Reihe von Radschloßgewehren in dem mittleren Glasschrank; unter den zahlreichen Flinten, die auf besonderen Gestellen postirt sind, ist neben der spanischen, französischen und italienischen auch die deutsche Industrie des vorigen Jahrhunderts durch mehrere mit höchst eleganten Verzierungen ausgestattete Würzburger Exemplare vertreten. Eine große Anzahl von Rüstungen, Hellebarden (von denen unser Holzschnitt eine Auswahl giebt) und anderen Gegenständen haben an den Pfeilern ihre Aufstellung gefunden. Auch in dem angrenzenden



Brunnenschale in der Loggia des Bargello.

Thurmzimmer befindet sich eine reiche Auswahl von Rüstungsobjekten, besonders Panzer und Helme, die meisten mit eingravirten Ornamenten und figürlichen Darstellungen versehen, ferner Trophäen an den Wänden, außerdem inmitten des Raumes ein reichgestickter türkischer Sattel mit Zubehör.

Von hier aus durch die nördliche Loggia des Hofes in den gegenüberliegenden kleinen Raum gelangt, erblickt man ein vor der Rückwand eingemauertes, von Donatello herrührendes skulpirtes Portal aus Palazzo Pazzi, einen demselben Künstler zugeschriebenen steinernen Löwen, über der Eingangsthür eine gothische Aedicula aus dem Kloster von S. Maria Novella, zu den Seiten derselben mehrere Heiligenstatuetten im Stile der Pisani und andere Skulpturen älteren Ursprungs.

(Fortsetzung folgt.)

Der gegenwärtige Stand der deutschen Kunst

nach den

Ausstellungen in Berlin und München.



ie deutsche Kunst hat auf der Pariser Weltausstellung numerisch nur eine untergeordnete Rolle gespielt. Eine beschränkte Anzahl von Kunstwerken, die im letzten Moment nach nicht immer zu billigenden Grundsätzen meist aus öffentlichen Sammlungen zusammengerafft worden waren, konnte im günstigsten Falle nach einer Richtung hin ein annähernd charakteristisches und entsprechendes Bild von dem damaligen Stande der deutschen Kunst gewähren, und ein solches Bild zu entwerfen, ist dem deutschen Salon in den Augen der Franzosen auch wirklich gelungen. Sie lernten die Vorzüge der deutschen Genremalerei durch auserlesene Werke ihrer bedeutendsten Vertreter kennen und würdigen, gelangten aber auf der andern Seite durch das Fehlen größerer Historienbilder zu dem falschen Schluß, daß die grande peinture in Deutschland zu existiren aufgehört habe.

Die internationale Kunstausstellung in München sollte nachholen, was in Paris aus politischen Gründen versäumt worden war. Indem man die Hälfte des Glaspalastes der deutschen Kunst einräumte, bot man ihr ein genügendes Feld zu ihrer Entfaltung. Dieses Feld ist nun auch bis auf den letzten Winkel bestellt worden. Aber auch diese numerisch so imposante Ausstellung hat kein richtiges Bild von dem gegenwärtigen Stande der deutschen Kunst aufgerollt. Zwei Hauptstätten deutschen Kunstschaffens, Berlin und Düsseldorf, hatten sich nur sehr schwach oder doch nur mit Werken mittleren Werthes betheiligt. Von Berliner Künstlern waren beispielsweise nur 54 vertreten, und das Hauptkontingent hatte auch hier wiederum, wie in Paris die Nationalgalerie gestellt. Während Berlin und Düsseldorf ihre besten Treffer für die Berliner akademische Ausstellung aufbewahrten, öffneten sich alle Münchener Ateliers, und die seit einigen Jahren dort aufgestapelte Waare ergoß sich in breiten Fluthen in die Säle des Glaspalastes. Man verwechselte eine internationale Kunstausstellung mit einer internationalen Messe, und das Komité, welches über die Aufnahme der Kunstwerke zu entscheiden hatte, that nichts, um diese Begriffsverwechslung auszugleichen. Die unausbleibliche Folge derselben war, daß die Münchener Künstler in ihrer Gesammtheit auf der internationalen Kunstausstellung eine Niederlage erlitten, welche durch die Triumphe einzelner wie Defregger, Lenbach, Leibl, Loefftz, Diez u. a. m. wohl etwas versüßt, aber nicht aus der Welt geschafft werden kann. Immerhin wird die internationale Kunstausstellung uns für die Werthschätzung der Münchener Künstler das Material zu liefern haben, wenn wir den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst, insbesondere der Malerei, nach ihren Hauptströmungen charakterisiren wollen, da sich die Münchener ihrerseits so gut wie ganz von der Berliner Ausstellung fern gehalten haben.

Der Ueberzeugung, daß die Epoche kurzen Glanzes, welcher sich an die Namen Cornelius, Overbeck, Schnorr v. Carolsfeld und Rethel knüpft, für immer abgeschlossen ist und keine Aussicht auf Wiederbelebung hat, wird sich heute wohl Niemand mehr verschließen können. Berlin, Düsseldorf und München verhielten sich fast in gleichem Grade ablehnend gegen die

sogenannte ideale Richtung, und gerade von den Akademien ging die Propaganda für den aus Belgien und Frankreich überkommenen Kolorismus, der sich mit dem Realismus ungefähr deckt, am kräftigsten aus. Heute ist der Sieg des Farbenrealismus auf allen Linien entschieden. Das ideale Streben im Sinne der neudeutschen Kunst zeigt sich nur noch in der Wahl der Stoffe und in der Formenbehandlung, welche der sich von dem linken Flügel des Realismus abzweigende Naturalismus immer mehr vernachlässigt oder doch in die grobsinnliche Sphäre sklavischer Modellwahrheit überträgt. Der Sieg des Realismus zeigt sich zunächst in dem numerischen Uebergewicht der Genre- und Landschaftsmalerei über die Historienmalerei, wenn wir an einer Fachbezeichnung festhalten wollen, die sich längst als unzureichend und unbequem erwiesen hat. Die Historienmalerei, wie sie von den älteren Düsseldorfern unter Schadow's Leitung betrieben wurde, ist ein Kind der Romantik, welches in dem kalten Lichte der historischen Forschung nicht mehr gedeiht. Die historischen Anekdoten, die feierlichen Haupt- und Staatsaktionen, die dramatischen Begegnungen hervorragender Persönlichkeiten haben sich meist in Dunst und Nebel aufgelöst. Die Historienmalerei alten Stils setzt einen naiven Kinderglauben voraus, welcher sich mit der modernen Zweifelsucht nicht verträgt. Die Umwälzung, die sich innerhalb des Stoffgebiets der Malerei vollzog, war mithin nur eine nothwendige Folge der Umwandlung des Zeitbewußtseins. Nicht die Künstler als abgesonderte Klasse darf also der Vorwurf derer treffen, die über den Mangel an idealem Streben, über die Gedankenarmuth der modernen Kunst eifern: er richtet sich vielmehr gegen die gesammte geistige Strömung unserer Zeit, der sich der Künstler am allerwenigsten entziehen kann und, wenn man billig denkt, auch nicht entziehen darf.

Auch die Begriffe Idealismus und Realismus decken sich heute nicht mehr mit dem, was man sich in den dreißiger und vierziger Jahren dabei dachte, was Cornelius und Overbeck darunter verstanden wissen wollten. Piloty und Gustav Richter würden in den Augen der Nazarener als Realisten gelten, während man sie heute im Verhältniß zu Menzel und Gussow kaum anders als Idealisten nennen kann. Vollends erst die älteren Düsseldorfer Historienmaler, die von den neudeutschen Klassikern ob ihrer gewöhnlichen Modellrealität gescholten wurden, während sie die heutigen Realisten wegen der sentimentalen Schablonenhaftigkeit ihrer Figuren über die Achsel ansehen. Nachdem in kurzer Zeit die scheinbar auf sicherster philosophischer Basis begründeten ästhetischen Begriffe eine so gründliche Umwandlung erfahren haben, wird man sich wohl oder übel genöthigt sehen, sie als unhaltbar über Bord zu werfen und die moderne Kunstentwicklung nach einer freieren Methode des Urtheils zu würdigen, als es die alten Schulbegriffe gestatten. Die Stellung des Künstlers zur Natur wird freilich immer den Ausgangspunkt jeder kritischen Beurtheilung bilden müssen; aber die technische Behandlung des Kunstwerks wird in der Werthschätzung des Einzelnen mehr in den Vordergrund treten, als es bisher der Fall war. Die eigensinnige Vernachlässigung und Geringschätzung alles dessen, was zum sogenannten Handwerk gehört, darf nicht mehr mit Nachsicht aufgenommen, sondern die vollkommene Beherrschung aller Errungenschaften der Technik muß als selbstverständlich vorausgesetzt werden.

Ein Stilisiren im Sinne eines Cornelius und Overbeck wird man heute vergebens suchen. Die moderne Kunst sieht das Ideal ihres Strebens in der Wahrheit, und diese glaubt sie nicht außerhalb, sondern innerhalb der sinnlichen Erscheinungen zu finden. Daß unter einer solchen Auffassung zunächst die religiöse Malerei einen anderen Charakter annehmen mußte, den man immerhin als einen Abfall von der guten Tradition bezeichnen mag, ist erklärlich. Nachdem David Strauß durch seine Anthropomorphisirung der Person Christi die religiösen Anschauungen eines großen gebildeten Publikums für sich gewonnen hatte, war der Boden bereitet sowohl für die immer noch romantische, aber doch schon rein menschliche Darstellungsweise religiöser Stoffe, wie sie Gustav Richter in seiner „Auferweckung der Tochter des Jairus“ vor zwanzig Jahren versuchte, als auch für die auf ethnographischer Basis ruhende, streng realistische Charakterisirungsart, wie sie Menzel um dieselbe Zeit mit seinem „Zwölfjährigen Christus im Tempel“, damals noch zu allgemeinem Entsetzen, wagte. Heute sind beide Richtungen in der religiösen Malerei so sehr zur Herrschaft gelangt, daß die ältere, transscen-

dentale als todt zu betrachten ist. Ein Bild wie des Düsseldorfers Karl Müller „Unbefleckte Empfängniß" (auf der Berliner Ausstellung) konnte in seiner naiven, fast kindlichen Auffassung des Mysteriums nirgends mehr ein verständnißvolles Entgegenkommen finden. Die heilige Geschichte ist für die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ein für alle Male aus dem Dogmatischen und Uebersinnlichen in das rein Menschliche übersetzt worden; doch ist das religiöse Gefühl der großen Menge noch nicht so weit abgestumpft, die Achtung vor Gegenständen und Personen der religiösen Verehrung noch nicht so weit herabgemindert worden, als daß das schmähliche Pasquill des Münchener Rhyparographen Max Liebermann „Christus im Tempel", welches das Komité der internationalen Kunstausstellung in unbegreiflicher Verblendung den Besuchern zu bieten wagte, nicht allseitig mit Entrüstung zurückgewiesen worden wäre. E. Zimmermann (München) hat gleichfalls den zwölfjährigen Christus im Tempel dargestellt, in seiner Auffassung aber ungefähr den Standpunkt eingenommen, welchen E. v. Gebhardt auf seinem Abendmahl vertritt. Piglheim's (München) sterbender Christus am Kreuz, über den sich tröstend ein Engel beugt, ist bei vollster Realität in der Modellirung und im Kolorit das Produkt einer ernsten, stimmungsvollen Romantik, während Albert Baur's Versieglung des Grabes Christi (München) und des Grafen Harrach Verleugnung Petri (Berlin) mehr die genre- und sittenbildliche Auffassung der Scene hervorkehren. Den Mittelpunkt der Harrach'schen Komposition bildet der greise Apostel, der in dem Hofe des Landpflegerpalastes, an eine Wand gelehnt, steht. Das Haupt ist ihm auf die Brust gesunken. Völlig zerknirscht, wagt er nicht mehr das Auge zu dem Heiland zu erheben, der durch eine offene Galerie von zwei Landsknechten, deren einer ihn mit nerviger Faust ergreift, in das Innere des Palastes geführt wird. Der letzte vorwurfsvolle Blick Christi gilt dem Zerknirschten, zu welchem ein junger Soldat forschend emporschaut, der mit Kameraden um ein Wachtfeuer gelagert ist. Im Hintergrunde weist eine junge Magd, welche die Treppe zum Hause emporsteigt, mit ausgestrecktem Arme auf Petrus. Der rothe Schein des erlöschenden Feuers, welches sich in den Schilden der Krieger spiegelt, vermählt sich mit dem Morgengrauen. Die Gestalt Christi leidet unter einer gewissen Schwächlichkeit, unter einer modern-salonmäßigen Sentimentalität; aber Petrus, auf den sich das Hauptinteresse des Beschauers concentrirt, zeichnet sich durch eine markige und eindringliche Charakteristik aus, und die römischen Krieger fesseln wenigstens durch die archäologische Treue und die bis zur Täuschung durchgeführte Naturwahrheit, mit welcher Panzer, Waffen u. dgl. dargestellt sind. In der Schilderung dieser Aeußerlichkeiten wird man auch einen Hauptvorzug des Baur'schen Bildes zu suchen haben, während Graf Harrach, wie gewöhnlich auf seinen Bildern, durch eine effektvolle Beleuchtung zu reizen weiß. Ein Votivbild von K. Baumeister (München) — der Donator mit seiner Familie vor der Madonna knieend, in Gestalt eines Triptychons arrangirt — knüpfte mit entschiedenem Glück, aber in durchaus moderner Auffassung an Holbein und andere Künstler der deutschen Renaissance an. Hingegen war der Versuch des Berliner Akademiedirektors A. v. Werner, auf einem Altarbilde mit drei lebensgroßen Figuren für eine Kirche in Frankfurt a. O. in dem gespreizten Stile der Caracci mit Tizian's „Zinsgroschen" zu rivalisiren, vollkommen mißglückt.

A. v. Werner's Name, dessen „Kaiserproklamation" in München kaum um anderer Vorzüge willen als wegen der gewissenhaften Arbeit und der Ausdauer des Künstlers geschätzt wurde, führt uns zu der Profanhistorie hinüber. Numerisch war sie in München freilich sehr stark vertreten. Aber die Mehrzahl dieser Historienbilder — ich nenne nur Adamo's Auflösung des langen Parlaments durch Oliver Cromwell, Flüggen's Taufe Kaiser Maximilian's, Hellqvist's Einzug des Bischofs Sonnanväder und des Probstes Knut in Stockholm, Kuppelmayr's Abschied des Herzogs Albrecht IV., Weigand's Einzug Luther's in Worms, sämmtlich aus der Pilotyschule — sind mehr oder weniger gelungene Proben jener wohl studirten und malerisch kostümirten Theaterscenen, wie sie in München alle Jahre zu Dutzenden auftauchen, um ebenso schnell wieder zu verschwinden. Piloty, der Altmeister selbst, hatte sich zwar von der Ausstellung fern gehalten, aber zu gleicher Zeit durch seine zwei großen Historienbilder, das große allegorische Gemälde für das Rathhaus und den Todesgang der Girondisten, wenigstens bewiesen, daß er seiner Palette noch die alte, berauschende Farben-

pracht zu entlocken weiß. Die Berliner Ausstellung hatte in den Arbeiten zweier Düsseldorfer auch zwei Beiträge zu dieser Art von Historienmalerei geliefert. Fritz Roeber, ein Schüler Bendemann's, der sich auch an der Ausmalung der Berliner Nationalgalerie betheiligt hatte, ohne jedoch allzuviel Lorbeern dabei eingeheimst zu haben, hat nach dem Beispiel der Franzosen aus einem alten Chronikenbuch eine Mordgeschichte aufgestöbert und mit akademischer Frostigkeit wiedergegeben: Papst Johannes XII. wird von einem edlen Römer erschlagen, der ihn im Ehebruch mit seiner Frau betroffen. Eine Scene aus dem Bauernkriege, die blutigste und grauenvollste, bildet den Gegenstand des zweiten, von Fritz Neuhaus gemalten Bildes: Graf Helffenstein wird von den aufrührerischen Bauern durch die Spieße gejagt. Der Stoff war dem Künstler weniger ein Vorwand, um ein erschütterndes Ereigniß mit dramatisch tragischer Kraft zu veranschaulichen, als um vielmehr eine Musterkarte grotesker, phantastisch kostümirter Gestalten vorzuführen. Wie auf Siemiradzki's „Lebenden Fakeln des Nero", die ebenfalls in Berlin auf der akademischen Ausstellung zu sehen waren, der verlotterte Troß des Imperators das Hauptinteresse des Beschauers absorbirt, so drängt auf dem Neuhaus'schen Bilde die wilde, brutale Rotte der Bauern, welche der Künstler mit allen Reizen seiner sehr farbig gestimmten Palette geschmückt hat, das Mitgefühl mit dem unglücklichen Grafen völlig in den Hintergrund.

Julius Schrader hatte beide Ausstellungen mit je einem Bilde aus der Geschichte Cromwell's beschickt. Vor dem Berliner Gemälde, welches den Diktator in einem Saale von Whitehall vor einem Porträt König Karl I. darstellt, verdient das Münchener um seines warmen Tons und um der tiefen Charakteristik der Figuren willen den Vorzug. Hier beschwört Mrs. Clappole, Cromwell's Lieblingstochter, ihren Vater, nicht nach der Krone zu trachten, die aus einer halbdunklen Ecke des Gemachs hervorleuchtet. Das weitaus beste unter den wenigen Historienbildern, welche uns die Berliner Ausstellung geboten, ist jedoch Otto Knille's Disputation von Lehrern der Sorbonne vor Ludwig dem Heiligen. Der Künstler ist seit mehreren Jahren beschäftigt, für die königliche Universitätsbibliothek in Berlin vier friesartige Kompositionen auszuführen, welche die geistigen Kulturen des Alterthums, des Mittelalters, der Renaissance und der neueren Zeit versinnbildlichen sollen. Vor drei Jahren war der erste Theil dieses Cyklus ausgestellt, die griechische Kultur in ihrer harmonischen Ausbildung des Geistes und Körpers. Das Thema bedingte eine Zweitheilung des Gemäldes, welche der Komposition des Ganzen wenig günstig war und trotz sorgfältiger Durchführung und feiner Charakteristik der Figuren den Gesammteindruck beeinträchtigte. Dagegen ist der zweite Theil des Cyklus, den Knille in diesem Jahre vollendet hat, eine einheitliche Komposition von vollkommener Klarheit und Uebersichtlichkeit und von tadelloser Schönheit der Linienführung. Den Mittelpunkt derselben bildet der König, der von zwei Herolden umgeben auf einem Throne sitzt und aufmerksam der Disputation der beiden Dominikaner folgt, deren Katheder zu beiden Seiten des Thrones aufgestellt sind. Der Goldgrund des Bildes, von dem sich die zahlreichen, mit echt monumentalem Ernst behandelten Figuren wirkungsvoll und mit plastischer Schärfe abheben, wird nur hinter dem Throne durch einen Teppich mit romanischem Flächenmuster unterbrochen. Vor dem Pulte des rechts vom Könige demonstrirenden Mönches sitzt ein beleibter Bischof in seinem Ornat, in prachtvoll gemaltem Purpurmantel, auf dem die Blicke des Beschauers mit nicht geringerem Vergnügen haften, als auf dem feisten, stark gerötheten, von Bornirtheit förmlich strotzenden Gesichte, zu welchem das freie, intelligente Antlitz des hinter dem Bischof hockenden Schreibers einen wohlerwogenen Kontrast bildet. Die Hohlheit scholastischer Weisheit wird durch die hageren, von Fanatismus durchglühten Physiognomien der Disputanten treffend illustrirt. Aber schon naht sich die Herrschaft des scholastischen Treibens an den Universitäten ihrem Ende. Von rechts her erscheint die hohe Gestalt Dante's, in dem sich die mittelalterliche Philosophie und Gelehrsamkeit, bereits von klassischem Geiste durchdrungen, verkörpert. Er steigt langsam die Stufen zur Rednerbühne empor, um an die Stelle des Vertreters einer überwundenen wissenschaftlichen Richtung zu treten. Alle Köpfe sind auf das Schärfste individualisirt und von einem geistigen Leben durchdrungen welches sicherlich nicht an der Stelle, für welche das Gemälde bestimmt ist, in seiner ganzen

Feinheit gewürdigt werden kann. Aber selbst an einem höheren Aufstellungsorte werden die ernsten, monumentalen Linien, die reinen, edlen Formen und das glänzende, herrlich leuchtende Kolorit ihre volle Wirkung nicht versagen.

Das Gemälde war in dem letzten Saale des provisorischen Ausstellungsgebäudes, welcher durch alle Künste der Dekoration in einen wohligen Raum zu behaglicher Ruhe umgestaltet worden war, in eine Umrahmung von braun gebeiztem Holze eingelassen worden, die sich, von zwei bronzirten Karyatiden getragen, über einer portalartigen, mit Teppichen ausstaffirten Wanddekoration erhob. Der phantasievolle, mit glücklichem Farbensinn vom Baumeister Heyden durchgeführte Schmuck dieses Saales macht den trostlos nüchternen Charakter unseres „Pfahlbaus", der noch keine Aussicht hat, durch ein Definitivum ersetzt zu werden, doppelt fühlbar. Das unbarmherzige Nordlicht, welches durch die Pultdächer einfällt und alle auf eine intime Wirkung berechneten Kabinetsstücke umbringt, war in dem neuhergerichteten Saale durch ein weißes Velarium glücklich gedämpft. Derselbe Saal enthielt außer einem Cyklus dekorativer Gemälde von Norbert Schrödl, welche in anmuthiger Weise das Thema, „Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang" u. s. w. behandelten, die besten plastischen Werke, welche die Kunstausstellung aufzuweisen hatte: Donndorf's Corneliusstatue für Düsseldorf, die Personifikation des Reichthums von Reinhold Begas, eine prächtige weibliche Gestalt, die in reizvoller Wendung ein Geschmeide emporhebt, welches sie einem Schmuckkästchen entnommen hat (zur Bronzeausführung für eine Nische in einem Saale der Reichsbank bestimmt) und Otto Lessing's Gladiator, der sich mit Zuhülfenahme seiner Zähne den schützenden Riemen um die Muskeln des Oberarms windet. Reinhold Begas hatte auch eine Büste des Grafen Moltke oder vielmehr nur den Kopf desselben mit dem glatt über den Schultern abgeschnittenen Halsstücke ausgestellt, welcher durch seine frappante Lebenswahrheit und durch seine bis in die kleinsten Einzelheiten eindringende Detailausführung an die besten Porträtbüsten der großen Florentiner Meister des Quattrocento erinnerte. Der geniale Naturalismus dieses Künstlers, der mit den Jahren immer maßvoller und in der Formenbildung immer ruhiger und edler wird, hat auf die jüngste Generation der Berliner Bildhauer einen Einfluß ausgeübt, der von Jahr zu Jahr wächst und die Traditionen der Rauch'schen Schule immer mehr in den Hintergrund drängt. Karl Begas, Hundrieser, M. P. Otto, Eberlein, Bergmeier u. a. m. sind mit mehr oder minder großem Erfolge in einem Stile und in einer Ausdrucksweise thätig, deren malerischer Charakter den strengen Stilgesetzen eines Rauch und Tieck diametral entgegengesetzt ist. Die zweite Generation der Rauchschüler hat bei weitem nicht so viele produktive Talente aufzuweisen, wie die Zahl der jüngeren, die sich um Begas schaart. Außer Fritz Schaper ist kaum ein Einziger von jenen mit Werken hervorgetreten, aus denen man Hoffnungen auf eine noch lange Blüthe der Berliner Bildhauerschule im Geiste Rauch's herleiten könnte. In München ist die naturalistische Richtung in der Skulptur wenigstens offiziell ebenfalls mit dem Siegespreise ausgezeichnet worden. Der Gänsedieb von R. Diez in Dresden, der die Medaille erster Klasse erhalten hat, ist ein Werk von origineller, fast kühner Conception, welches in seiner naturalistischen Durchbildung der Details das Erstaunlichste leistet und in seiner lebhaften, vollkommen malerischen Bewegung allen plastischen Gesetzen ein Schnippchen schlägt.

In der Berliner Malerei vollzieht sich eine ähnliche Bewegung zu Gunsten des Naturalismus, die jedoch bis jetzt bei weitem nicht so erfreuliche Resultate gezeitigt hat, wie die in der Plastik. Den Anstoß zu dieser Bewegung hat Carl Gussow gegeben, weniger durch seine Lehrthätigkeit, als durch den Erfolg seiner ersten Werke. In den letzten Jahren hat sich Gussow von der Berliner Ausstellung fern gehalten, vielleicht aus Verstimmung darüber, daß seine Schüler und Nachahmer durch ihr aufdringliches und geräuschvolles Auftreten in der Oeffentlichkeit seine noch immerhin durch strenge Durchbildung der Form gezügelte Richtung in Mißcredit gebracht haben. In diesem Jahre macht sich die Schaar dieser kecken Naturalisten, die ihr Heil in möglichst schroffen, durch kalte Lokaltöne erzielten Farben-Kontrasten suchen und sich mit Figuren unter Lebensgröße gar nicht befassen, breiter als je zuvor. Aber noch ist keiner von ihnen über die brutale Faustfertigkeit des Nachahmers zu jener Klärung

hindurchgedrungen, die nach glücklich überstandener Sturm- und Drangperiode die Spuren des Talents erkennen läßt. Es darf leider nicht verhehlt werden, daß die gegenwärtig an der Berliner Akademie herrschende Strömung dem Ueberhandnehmen einer jedes geistigen Inhalts baren Routine eher entgegenkommt, als daß sie dieselbe auf das gehörige Maaß zu beschränken weiß. Auf den Enthusiasmus, welchen die Berufung A. v. Werner's zum Akademie-direktor erregt hat, ist nur zu bald die Entnüchterung gefolgt. Die Akademie hat nicht den erwarteten Aufschwung genommen, und der Künstler selbst ist durch seine Lehrthätigkeit in seinem vielversprechenden Entwicklungsgange gehemmt worden.

Die Haupterfolge der diesjährigen Ausstellung der Berliner Akademie haben daher auch nicht die Jüngeren errungen, wie man im Interesse einer gedeihlichen Entwicklung der Berliner Malerschule wünschen sollte, sondern jene Männer, die nun schon seit zwanzig Jahren auf den Berliner Ausstellungen mit nie erlahmender Kraft Trumpf um Trumpf ausspielen: Adolf Menzel, Gustav Richter, Knaus, Graef und Wilhelm Gentz. Fast auf gleicher Höhe stehen dann die Erfolge, welche Düsseldorf durch Oswald Achenbach, Christian Kröner, L. Bokelmann und Otto Kirberg erzielt hat.

Menzel's „Ballsouper", welches in diesen Blättern bereits ausführlich besprochen worden ist, kam durch das kalte, breite Licht des Ausstellungsgebäudes um den besten Theil seiner Wirkung. Noch empfindlicher litt ein zweites Bild des Meisters, welches gewissermaßen eine Fortsetzung des ersteren bildet und jenem an Schärfe der immer etwas an das Satirische streifenden Charakteristik und an Wahrheit der Beobachtung nichts nachgab: „Der Kaiser im Kreise der Ballgesellschaft sich huldvoll mit einer Dame unterhaltend". Auch der alte Trödler, der seinem Enkelsohne die Anfangsgründe des Kleiderhandels beibringt, jenes von köstlichstem Humor erfüllte, mit unübertrefflicher Feinheit gemalte Genrebild von Knaus, welches bereits die Besucher der Pariser Weltausstellung entzückte, ist gelegentlich der Berichte über die letztere erwähnt worden. Gustav Richter hat allen seinen Freunden durch sein Bildniß der Königin Luise eine angenehme Ueberraschung bereitet. Wenn man glaubte, daß er auf dem vorjährigen Porträt der Gräfin Karolyi alle seine glänzenden Eigenschaften zu der höchst erreichbaren Höhe entfaltet hätte, so bewies er uns in diesem Jahre, daß es für ihn keinen Stillstand, daß es für ihn noch ein Höheres giebt. Die Königin, in das bekannte weiße, nach der Mode ihrer Zeit enganschließende Gewand gekleidet, steigt die Stufen einer Treppe hinab, welche von der Vorhalle det Gartenfaçade des Charlottenburger Schlosses in den Park hinabführen Mit den Fingern der linken Hand hebt die Königin leicht den goldgestickten Saum des Gewandes empor, welches ihren linken Fuß am Schreiten hindert. Das rechte Knie ist unter der vorschreitenden Bewegung leicht gebogen, so daß die Gewandpartien unterhalb desselben in einen durchsichtigen, mit wunderbarer Zartheit behandelten Schatten gelegt sind. Mit dem rechten Arme hält sie einen schwarzen, hermelinbesetzten Sammetmantel, der sich, auf dem Bilde nicht mehr sichtbar, um ihren Nacken legt und an der linken Seite wieder zum Vorschein kommt. Um die schlanke Taille ist ein blaßrosa Atlasband geschlungen, dessen Enden im Winde flattern. Aus den aschblonden Locken strahlt ein goldenes Diadem mit einem blitzenden Sterne, der wie symbolisch in die dunklen Gewitterwolken hineinleuchtet, welche im Hintergrunde den Horizont verhüllen. Um den Hals schmiegt sich ein dünnes Florband, welches auch auf der Schadow'schen Büste sichtbar ist, die sich der Künstler außer einem lebenden Modell, welches eine auffallende Aehnlichkeit mit der Königin besitzen soll, hauptsächlich zum Muster genommen hat. Die vielfach ventilirte Frage, ob der Meister ein wirkliches historisches Porträt geschaffen oder eine ideale Schöpfung seiner Phantasie geboten hat, tritt hinter der stupenden malerischen Behandlung aller Partieen in den Hintergrund. Noch auf keinem Richter'schen Bilde hat sich die scheinbare Mühelosigkeit des Schaffens, die allen seinen Werken einen unbeschreiblichen Reiz verleiht, in einer gleichen Vollkommenheit gezeigt. In der Zartheit der zu einem emailartigen Glanze verschmolzenen Töne ist hier wahrhaft Erstaunliches geleistet worden. Man muß schon an die älteren Venezianer, an Palma vecchio erinnern, um eine Parallele zu dem Werke des modernen Meisters zu finden. Das Bild ist

im Auftrage eines Kölner Bürgers gemalt und von diesem am 18. Oktober dem städtischen Museum übergeben worden.

Gustav Graef, sonst der fleißigste und geschickteste Nebenmaler der Berliner Schule, hat auf dem weiblichen Bildniß, welches eine der Spitzen der akademischen Ausstellung bildete, auf jeden Toilettenluxus verzichtet. Dies ist durchaus buchstäblich zu nehmen. Die Porträtirte, eine Pariser Dame von bezaubernder Schönheit, hat dem deutschen Maler in echt antiker Unbefangenheit ihre Reize enthüllt, um durch seine Kunst zu retten, was einst der Zeit zum Opfer fallen muß. Sie hat dadurch den Künstler zu einer seiner glücklichsten und malerisch vollendetsten Schöpfungen inspirirt. Das schöne Weib ruht in paradiesischer Nacktheit auf schwellendem Pfühl, den nach hinten eine dunkelrothe Gardine mit grünlichen Streifen abschließt, welche, auf der einen Seite leicht gerafft, einen Ausblick auf eine tiefblaue Meeresfläche gestattet. Mit der Linken zieht die Dame einen dünnen Flor über den Schooß, während sie die Rechte, welche nachlässig mit einer Rose spielt, über das von aschblondem, leicht gelocktem Haar umwallte Haupt erhebt. Die Augen schweifen weltvergessen in unbekannte Fernen: es ist ein Bild einer schönen, harmonischen Existenz, deren Reize sich nicht enthüllen oder gar dem Beschauer aufdringlich präsentiren, ein mit gesundester Sinnlichkeit, aber auch mit keuschester Objektivität wiedergegebenes, edles Menschengebilde, das sich in seiner lebenswarmen Formenbehandlung mit den besten Arbeiten der in diesem Genre ungleich geübteren Franzosen messen kann. — Wilhelm Gentz hat einen Griff in das bunte Getümmel des algierischen Volkslebens hineingethan und eine Art Messe dargestellt, bei welcher sich die Bewohner des Landes mit Verkäufern aus der Stadt, die sich im Hintergrunde des Bildes amphitheatralisch emporsteigend an einer Meeresbucht ausdehnt, zusammenfinden. Von dieser Stadt bewegt sich eine Menschenmenge in ununterbrochenem Zuge einen kahlen Bergesabhang entlang nach dem Vordergrunde zu, wo sich ein buntes geräuschvolles Leben unter dem Schutze einiger Palmen, hochragender Pappeln und riesiger Cacteen entfaltet. Mit jener unter den Orientmalern nur ihm eigenen Schärfe der Charakteristik hat Gentz jeder von den zahlreichen Figuren ein individuelles Leben, eine interessante Physiognomie verliehen. Welche Fülle von Beobachtungen und Studien, die aber durchaus bildmäßig verarbeitet worden sind, setzt das voraus! Welch' eine geistige Kraft, die mit einem solchen Verständniß in die Volksseele einzudringen vermag! Weit entfernt, uns eine blanke Photographie der Natur zu bieten, hat der Künstler durch das auf die bunte Scenerie in breiten Fluthen sich ergießende Sonnenlicht jenes phantastisch-poetische Element in die Darstellung eingeführt, welches die vollkommen realistische Schilderung der Volkstypen gewissermaßen mit einem idealen Hauche überzieht.

Oswald Achenbach hat mit einem der verbrauchtesten Motive, einer Vesuvlandschaft, einen Erfolg erzielt, der eine ganze Anzahl seiner früher erworbenen Ruhmestitel aufwiegt. Was hat der Meister aus dieser von Malern aller Nationen so gründlich abgesuchten Gegend gemacht! Welchen poesievollen Zauber hat er durch die feinen Silbertöne der Mondbeleuchtung auf die leicht gekräuselte Meeresfläche, auf den steinbelegten Quai von Sta. Lucia, auf das mächtige Steinthor mit den phantastischen Barockformen, auf die bunte Menge von Fremden und Neapolitanern geworfen, die sich hinter dem Eisengitter auf und nieder bewegen und um den Improvisator drängen! Wie malerisch wirksam, wie fein beobachtet und wie charakteristisch wiedergegeben ist der Kampf des von den Lampions ausgehenden, gelbrothen Lichts mit dem ruhigen Silberglanz des Mondes! Und mit welcher Bravour, mit welch' feinem Verständniß für das Ethnographische sind die zahlreichen Figuren behandelt, welche nicht eine gleichgültige, dem malerischen Effekt untergeordnete Staffage der Landschaft bilden, sondern durch ihre Bewegung, ihr unruhiges Leben in wirksamen Gegensatz zu der majestätischen Ruhe der grandiosen landschaftlichen Scenerie treten! In dieser harmonischen Vereinigung des realistischen Lebens mit der allgewaltigen Poesie der Natur ist zum größten Theile die epochemachende Bedeutung der beiden Achenbach's in der modernen Landschaftsmalerei, für die man in München freilich kein Verständniß gehabt hat, begründet. Wie an den meisterlichen Porträts Gustav Richter's ging man in München achtlos an den Werken der beiden Achenbach's vorüber, um eine ziemlich dekorative, auf grobe Lichteffekte hinaus

gemalte Mondscheinlandschaft von Oesterley in Hamburg mit dem ersten Preise zu krönen. — In L. Bokelmann hat sich in überraschend kurzer Zeit ein Talent entwickelt, welches der berufenste Nachfolger von Knaus und Vautier zu werden verspricht. Mit seinem „Zusammenbruch der Volksbank" erregte er vor zwei Jahren zuerst die Aufmerksamkeit größerer Kreise. Sein „Wanderlager zur Winterszeit" erwarb ihm die kleine Medaille und in diesem Jahre ist ihm nicht bloß die Ehre der großen Medaille zu Theil geworden, sondern sein Bild, die „Testamentseröffnung", hat auch die Nationalgalerie angekauft. Außer Knaus wissen wir keinen deutschen Genremaler der Gegenwart zu nennen, der für seinen jeweiligen Stoff eine so vollkommen adäquate malerische Ausdrucksweise zu finden weiß, wie Bokelmann. Zur malerischen Charakteristik der vornehmen Gesellschaft, die sich in zwei mit allem Comfort ausgestatteten Gemächern zusammengefunden hat, um der Verlesung des wichtigen Aktenstückes beizuwohnen, dient ihm ein kühler Silberton, der sich gleichmäßig auf alle Köpfe ausdehnt und dieselben in plastischer Schärfe herausarbeitet. Die Eleganz und Zartheit der Pinselführung, die mit jedem Franzosen siegreich konkurriren kann, offenbart sich zwar vorzugsweise in der Behandlung des Stofflichen, der feinen Seidenkleider der Damen, der schweren Pelzmäntel, der Teppiche, Möbel und Geräthe der beiden Zimmer, auf welche sich die von heterogenen Gefühlen beseelte Gesellschaft in bezeichnende Gruppen vertheilt hat, aber man kehrt von der Bewunderung dieser außerordentlichen malerischen Technik schließlich immer wieder zu den mit feinstem psychologischen Scharfblick, mit ungewöhnlicher Menschenkenntniß charakterisirten Physiognomien zurück, die einen weiten Kreis menschlichen Empfindens von der echten, ungeheuchelten Trauer der Waise bis zu der kriechenden Geschmeidigkeit der professionellen Erbschleicher, dem Neidgefühl der vermeintlich Beeinträchtigten und dem verbissenen Groll der Zurückgesetzten und Enttäuschten umspannen. — Otto Kirberg, ein Schüler von Sohn, dem er seine breite und kräftige Farbengebung verdankt, hat sich das Stoffgebiet auserkoren, welches Wilhelm Jordan vor zwanzig Jahren mit seinem „Heirathsantrag auf Helgoland" populär gemacht hat. In schlichtem, ergreifendem Vortrag schildert Kirberg eine Tragödie aus dem Fischerleben: in das saubere Wohngemach einer jungen Frau haben die Gefährten die Leiche ihres ertrunkenen Gatten gebracht. Das „Opfer der See" liegt ausgestreckt an der Wand, und die junge Frau beugt sich in stummem, thränenlosem Schmerze über den Todten. Ihr Antlitz ist nur zur Hälfte sichtbar, während der greise Vater des jählings aus dem traulichen Familienkreise Fortgerafften sein Haupt in den Händen verbirgt, unzugänglich gegen die Trostsprüche der Umstehenden, in deren Mienen sich inniges Mitgefühl mit dem Schmerze der Heimgesuchten und starres Entsetzen über die erschütternde Katastrophe spiegeln. Neugierige Nachbarn, welche durch die geöffnete Thür, die zugleich einen breiten, goldigen Lichtstrahl einläßt, eingedrungen sind, vervollständigen den Kreis der mit großer Wärme und Lebendigkeit charakterisirten Gestalten. — Christian Kröner, der ausgezeichnete Wald- und Wildmaler, hat mit einer Harzlandschaft „Scene bei einem eingestellten Jagen auf Wildsauen", auf welcher der Sprung eines Hirsches über das Gehege und ein Rudel sich an dasselbe herandrängenden Schwarzwilds mit ungewöhnlicher Verve dargestellt ist, die große goldene Medaille erworben. Da nur zwei vertheilt wurden — seit drei Jahren zum ersten Male wieder — und beide nach Düsseldorf gelangt sind, darf sich die Kunststadt am Rhein auch der höchsten äußeren Ehren einer Ausstellung rühmen, welche an Qualität sowohl der Durchschnitts- als der Einzelleistungen die drei letztvoraufgegangenen bei weitem übertroffen hat.

Adolf Rosenberg.

Die Kunstgewerbe-Ausstellung in Leipzig.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)



ie Zimmereinrichtungen, deren die Leipziger Ausstellung eine beträchtliche Reihe aufzuweisen hat, nehmen das Interesse jedes Besuchers besonders lebhaft in Anspruch; in der That zeigt sich hier das unmittelbare Eingreifen der Kunst in das Kunstgewerbe in mannigfachen Beispielen auf höchst erfreuliche Weise. Mehrere derselben sind von namhaften Architekten entworfen und mit echt künstlerischem Geschmack durchgeführt. Von besonderer Strenge und Reinheit

Krystallgläser mit Emailmalerei. Nach dem Entwurfe von O. Zummel in Leipzig ausgeführt von Fr. Heckert in Warmbrunn.

sind die Renaissanceformen einer Zimmereinrichtung, deren Entwurf von Manfred Semper herrührt. In dem vornehmen und im prägnanten Sinne stilvollen Charakter derselben hat die Wirkung der tektonischen Theile entschieden das Uebergewicht; in anderen ist bei nachdrücklicher Betonung der farbig dekorativen Elemente in den Tapeten, den Teppichen, im Material der Möbel und Geräthschaften u. s. f., eine vorwiegend malerische, stimmungsvolle

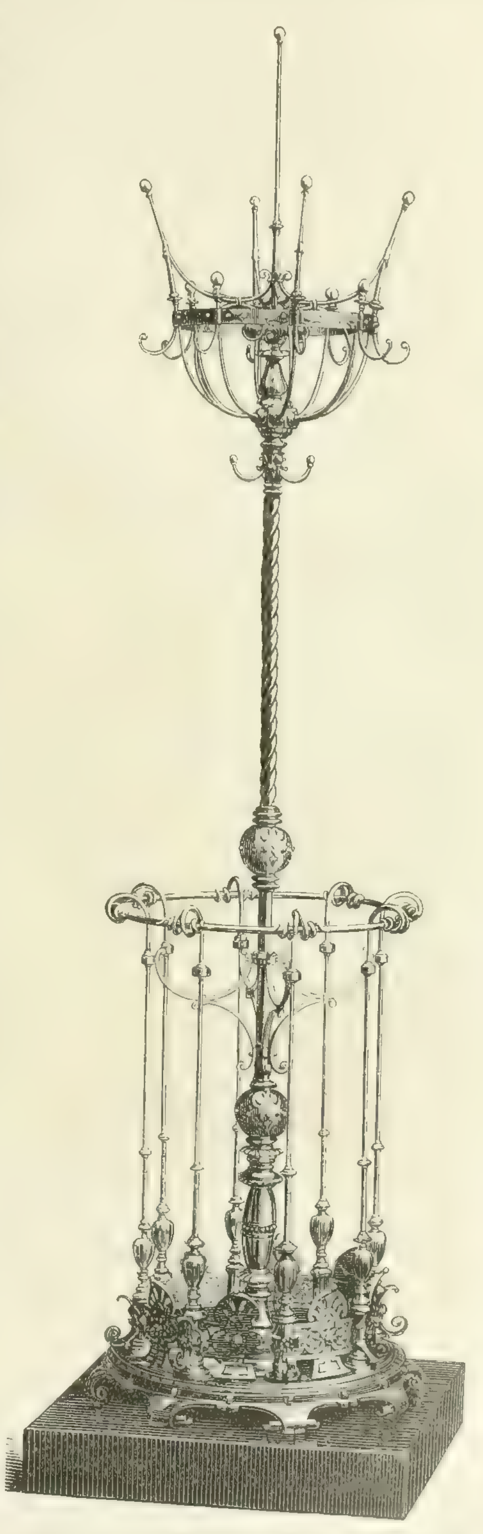
Wirkung angestrebt, wie in der vom Architekten Aeckerlein in Leipzig entworfenen Zimmereinrichtung, die etwas besonders Reizendes und gemüthlich Anheimelndes hat, oder in dem kleinen, sehr luxuriös ausgestatteten Herren-Zimmer von Hauschild in Dresden. Nicht minder glücklich in der farbigen Gesammtwirkung und seiner Bestimmung in höchst geschmackvoller Weise entsprechend ist das von Baurath Lipsius, dem Erbauer der Ausstellungshalle, entworfene Badezimmer. In der Einrichtung und Dekoration dieser Räume kommt der Zweck derselben ebenso charakteristisch wie ästhetisch ansprechend zum Ausdruck; eine künstlerische Phantasie war beim Entwurfe derselben thätig, die mit dem Zweckmäßigen das Angenehme, das Reiz- und Stimmungsvolle glücklich zu verbinden wußte. Manches Gute und



Schmuckkästchen. Elfenbein und Ebenholz. Von C. A. Martin in Leipzig.

Treffliche findet sich auch in anderen Zimmereinrichtungen der Ausstellung, wie z. B. in der von F. Hoffmeister und Grasser in Coburg, daneben freilich auch manches Verfehlte, Unreife, und wenig Geschmackvolle. Was das rein Technische betrifft, so ist die Wahrnehmung besonders erfreulich, daß sich in der Mehrzahl der Arbeiten ein auf Gediegenheit und Solidität gerichtetes Streben kund giebt, dessen Mangel bei unserem Kunsthandwerk sonst bekanntlich besonders häufig zu beklagen war. Auch in den übrigen kunstgewerblichen Gebieten läßt sich diese Wahrnehmung machen. Weit häufiger wird man einem Gegenstande begegnen, der in künstlerischer, stilistischer Hinsicht nicht völlig befriedigt, als einem solchen, an dem die Art der technischen Ausführung ungenügend erscheint. Daß jedoch die künstlerische Geschmacksbildung, insbesondere die Erkenntniß der aus der Natur des Materials sich ergebenden stilistischen Gesetze im Fortschreiten begriffen ist, beweisen Arbeiten fast aus allen Zweigen des Kunstgewerbes.

Die Geschmacklosigkeiten plump naturalistischer Ornamente, das Widersinnige von Verzierungen, die dem Zweck des Gegenstandes, statt sich demselben lebendig anzupassen und ihn phantasievoll auszudrücken, entweder direkt widersprechen oder ihn unkenntlich machen, dekorative Formen, in denen, was den Charakter der Fläche bewahren soll, den aufdringlichen Schein des Körperlichen annimmt, Behandlungsweisen, die dem Material Eigenschaften anlügen, welche seiner Natur völlig fremd sind, Absurditäten dieser Art sind zwar keineswegs völlig verschwunden, aber sie treten doch im Ganzen gegen die Produkte eines gesunden und rationellen Kunstgeschmackes entschieden zurück. Von den wenigen Gegenständen, deren Abbildungen hier beigefügt werden konnten, sind die reich ornamentirten Glasgefäße, die Kassette und der Garderobeständer in stilistischer wie technischer Hinsicht gleich treffliche Arbeiten; in letzterer Beziehung ist der viel bewunderte, in Schmiedeeisen ausgeführte „Blumenkorb“ (s. die Abbild. im vorigen Heft) ohne Zweifel eine ganz virtuose Leistung, vom künstlerischen Gesichtspunkt wird man jedoch gewisse Bedenken gegen die Arbeit haben können; eiserne Blumen so naturalistisch behandelt, wie hier der Fall ist, mit einer botanischen Genauigkeit, die sich bis auf die einzelnen Staubfäden erstreckt, gehören in das Gebiet jener künstlerischen Capricen, bei denen auch die ausgezeichnetste Technik über den Widerspruch zwischen der Natur des Materials und dem, was es ausdrücken soll, nicht hinweghilft; im vorliegenden Fall macht sich dieser Widerspruch um so fühlbarer, da das metallene Blatt- und Blumenwerk in seiner überreichen Fülle die constructiven Theile des Blumenbehälters beinahe gänzlich verdeckt und fast nur um seiner selbst willen dazusein scheint. Immerhin ist die zierliche, mit ausdauernder Geduld zu Stande gebrachte Arbeit neben einer Reihe anderer Erzeugnisse derselben Technik ein interessanter Beweis von der Fortdauer jener alten Leipziger Handwerkstüchtigkeit, von der noch so manches treffliche Gitter auf dem Johannisfriedhofe und so manches Thor- und Oberlichtgitter an den älteren Patrizierhäusern der Stadt Kunde giebt.



Garderobeständer aus Schmiedeeisen. Nach dem Entwurf von E. Zeißig ausgeführt von Aug. Kayser.

Unsere Absicht ist es hier nicht, näher auf Einzelheiten der Ausstellung einzugehen; wesentlich kam es uns nur darauf an, die Thatsache zu konstatiren, daß auch die Leipziger Ausstellung das Wiederaufblühen unseres Kunstgewerbes in höchst beachtenswerthen Leistungen

bezeugt, daß auch in demjenigen Bezirke Deutschlands, der in der Leipziger Ausstellung mit Arbeiten des Kunsthandwerks vertreten ist, ein entschiedener Aufschwung des letzteren begonnen hat. Wir verkennen nicht, wie Vieles auf diesem Gebiet noch zu erstreben übrig bleibt; auch in dieser Hinsicht ist die Ausstellung lehrreich gewesen. Zugleich aber muß die Ueberzeugung von der Tüchtigkeit des bereits Geleisteten die Zuversicht des Arbeitenden heben und zu rüstigem Fortschreiten auf der neuen, mit so glücklichem Erfolg betretenen Bahn ermuthigen.

Leipzig, im September 1879. H. L.

Die Nürnberger Erzgießer Labenwolf und Wurzelbauer.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

2) Georg Labenwolf, Sohn des Pankraz, war Schüler seines Vaters. Von seinen Arbeiten ist ein gegen 200 Ctr. schwerer Brunnen bekannt, welchen er für Friedrich II., König von Dänemark, zum Schmuck für dessen damals im Bau begriffenes, erst 1585 vollendetes Schloß Kronborg bei Kopenhagen fertigte. Die betreffs Anfertigung dieses Brunnens zwischen dem Könige Friedrich II. und Labenwolf geführte Korrespondenz ist im Archive des Ministeriums zu Kopenhagen noch erhalten. Das Wichtigste daraus ist im siebenten Hefte von F. R. Friis „Samlinger til Dansk Bygnings-og Kunsthistorie", S. 310 — 326 publizirt. Darnach wurde Labenwolf im Oktober 1576 vom König nach Dänemark berufen und der Rath von Nürnberg zugleich ersucht, den Meister an der Reise nicht zu hindern. Der Künstler ging dorthin, übernahm die Arbeit, schloß mit dem König einen Vertrag (welcher leider nicht mehr aufzufinden ist) und empfing sogleich einen Vorschuß von 1000 Thalern. Die Arbeit ging aber nicht so schnell vorwärts, wie der König es wünschte und wie wahrscheinlich im Vertrag bestimmt war. Der König monirte wiederholt. Der Künstler entschuldigte sich damit, daß er zu spät und nicht genügende Abschlagszahlungen erhalten habe und dadurch verhindert wäre, weiter zu arbeiten. Am 6. Oktober 1579 theilte er dem König mit, daß er allein für Messing schon 1200 Gulden ausgegeben und 200 Thlr. an Maler, Bildhauer und für andere Unkosten bezahlt habe. Er hatte damals siebzig Stück fertig, welche zusammen 70 Centner wogen und durchschnittlich $^1/_3$ Thlr. pro Pfund kosteten. Außerdem waren vier große Bilder geformt, welche zusammen 8 Centner wiegen würden. Das Gewicht des Ganzen veranschlagte Labenwolf auf 100 Centner. Die Zahlungen des Königs gingen durch Johann Reuter in Lübeck und dessen Bruder Heinrich Reuter in Nürnberg, erfolgten aber sehr unregelmäßig, was nicht immer die Schuld des Königs war. Der König wurde schließlich ungeduldig und schrieb am 21. Mai 1581, daß, wenn Labenwolf den Brunnen binnen Kurzem nicht fertig stelle, er seine Arbeit behalten und die theils baar, theils in Messing empfangenen 2000 Thlr. zurück zahlen solle. In Folge der nun eingetretenen Vermittelung des Raths der Stadt Nürnberg entschloß sich der König jedoch, noch länger zu warten und weitere 1500 Thlr. Vorschuß zu schicken. Ja, der Rath erbot sich sogar, das Geld für den König auszulegen. Der Kaufmann Simon Steinhäuser in Nürnberg sollte den Künstler controlliren. Am 26. Dezember 1581 theilte der Künstler auf Verlangen des Raths mit, daß der Brunnen 16 Tonnen Wasser pro Stunde oder 384 Tonnen pro Tag gebrauchen werde, und daß der Wasserstrahl 18 Ellen hoch steigen könne. Der König verlangte jedoch nur 6 Ellen Höhe und schickte Zeichnungen zu seinem und der Königin Wappen, welche an dem Brunnen angebracht werden sollten. Ende des Jahres 1582 wurde der Brunnen endlich fertig und in Nürnberg aufgestellt und probirt. Labenwolf wurde nun aufgefordert, seinen Brunnen selbst nach Dänemark zu bringen, was er auch that; er schickte das Werk sogleich mit zwei Gesellen dorthin und ging mit seinem Sohne Lienhard etwas später nach. Der Brunnen wurde

verpackt und zu Wagen nach Lübeck geschickt, von wo der König ihn mit einem Schiffe abholen ließ. Die Gesellen mußten in Lübeck acht Wochen lang (Februar und März 1583) auf das Schiff warten. Vom März bis zum 4. August 1583 wurde der Brunnen endlich in Kronborg aufgestellt. Die Reisespesen für die beiden Labenwolf und die beiden Gesellen betrugen 70 Thlr. 6 Schilling. Steinhäuser erhielt 50 Rosennobel (à 1 Thlr.) Gratifikation für seine Bemühungen um Vollendung des Werkes. Wieviel die Gesammtkosten des Brunnens schließlich betragen haben, ist aus den Schriftstücken nicht mit Klarheit zu ersehen; sie betrugen aber wohl mehr als 5000 Thlr. — Nach einiger Zeit wurde der Rothgießer und Büchsenmeister Christian Holzer, welcher an dem Brunnen mitgearbeitet hatte, nach Kopenhagen berufen, um den Brunnen, an dessen Röhrenleitungen öfter Verstopfungen vorkamen, zu überwachen. Dieser Brunnen stand im Schlosse Kronborg bis zum Jahre 1659; wohin er dann gekommen, ist nicht bekannt. Wir können ihn nur nach zwei alten Abbildungen beurtheilen, einem schlechten Kupferstich, welchen Doppelmayr auf Taf. XI seiner „Nachrichten" mittheilt, und einer Zeichnung in dem großen Studienbuche des Baumeisters W. J. Stromer, jetzt Eigenthum der Familie der Freiherrn v. Stromer zu Nürnberg. Er besteht im Wesentlichen aus einer in einem sechseckigen Bassin stehenden Säule, an welcher in vier Etagen über einander bildliche Darstellungen verschiedener Art, meist in vollrunden Figuren, zu unterst Festons zwischen Karyatiden, dann allegorische Gestalten, dann Meerweibchen und zuletzt Knaben auf Delphinen reitend, dargestellt sind, und deren Spitze durch einen sich drehenden Neptun mit seinem Rossegespann bekrönt wird. Aus allen Oeffnungen kommen Wasserstrahlen hervor. Auf den sechs Pfosten des Bassins befinden sich knieende Schützen, sechs verschiedene Nationen darstellend, aus deren Schießwaffen (theils Bogen, theils Gewehre) ebenfalls Wasserstrahlen heraus kommen. Alles ist, dem Charakter jener Zeit entsprechend, im höchsten Grade manierirt und vielfach übertrieben, ohne organischen Zusammenhang, das Ganze jedoch formen- und gedankenreich in der Komposition.

Aus den erwähnten Schriftstücken im Kopenhagener Archiv erfahren wir gelegentlich noch, daß Labenwolf im Auftrage seiner Obrigkeit auch ein Brunnenwerk für Altorf, einen Springbrunnen für Tycho Brahe, welcher im Kreuzgange zu Uraniborg aufgestellt war, und 100 Stück messingene Feuerspritzen für das königliche Schloß zu Kopenhagen gefertigt hat.

Von Georg Labenwolf sind wahrscheinlich auch die Bronzereliefs an dem hochragenden Wolfgang Münzer'schen Grabmal[1]) auf dem Johannistirchhofe zu Nürnberg, auf welchem Gott Vater und Christus auf dem Regenbogen sitzend, zwischen sich die Taube als Symbol des heiligen Geistes, umgeben von vier englischen Heerschaaren, und zu beiden Seiten zwischen Säulen, an welchen Wappen befestigt sind, die knieenden Gestalten von Wolfgang Münzer und seiner Tochter Sibylla dargestellt sind. Dieses Grabmal wurde, nachdem Sibylla im Jahre 1540 gestorben war, laut Inschrift im Jahre 1560 errichtet, während Wolfgang Münzer selbst erst 1579 starb.

Ohne Zweifel haben beide Labenwolf, Vater und Sohn, auch viele von den kleinen Epitaphien auf den Grabsteinen der Nürnberger Kirchhöfe, wie z. B. das Epitaph vom Jahre 1555 auf dem Grabstein Nr. 717 des Landbaumeisters Hans Beheim und seiner Söhne auf dem Johanniskirchhofe und noch manche von den Brunnenfiguren, welche in den Höfen der Nürnberger Patrizierhäuser sehr beliebt waren, gefertigt. Zugeschrieben wird ihnen von letzteren u. A. eine Brunnen-Gruppe Herkules und Antäus im Hofe des Hauses Potzelgasse 37 zu Nürnberg, sowie jener kleine Brunnen-Aufsatz mit phantastischen Thiergestalten aus einem Hause in der Winklerstraße, welchen Wilder auf einer Radirung (Arnold Nr. 238) dargestellt hat, und welcher 1870 nach Paris verkauft wurde. Doch sind diese Epitaphien und Brunnenfiguren als Arbeiten dieser Meister im Allgemeinen schwer zu erkennen, letztere überdies jetzt zum Theil zerstört, zum Theil in alle Welt zerstreut.

G. Labenwolf hatte, wie erwähnt, einen Sohn Lienhard, welcher ebenfalls Erzgießer war, von dessen Arbeiten jedoch nichts bekannt ist.

1) Abbildungen in Trechsel, Johanniskirchhof (Frankfurt 1735), Seite 284.

3) Benedict Wurzelbauer wurde am 25. September 1548 zu Nürnberg geboren. Sein Vater hieß Dietrich; seine Mutter Barbara war eine Tochter des Pankraz Labenwolf. Er erlernte die Gießerei bei seinem Onkel Georg Labenwolf, verheirathete sich am 4. Juni 1583 mit Jungfrau Margaretha, Tochter von Johan Kronberger. Wurzelbauer war seiner Zeit eine sehr angesehene Persönlichkeit; wurde auch 1599 Genannter des großen Raths. Er hat sich durch mehrere große Brunnenwerke einen weit verbreiteten Ruf erworben und einen geachteten Namen in der Kunstgeschichte gemacht.

Der erste dieser Brunnen wurde, nachdem das steinerne Bassin schon im Jahre 1585 aufgestellt war, im Jahre 1589 vollendet. Es ist der sogenannte Tugendbrunnen [1]) neben der Kirche St. Lorenz zu Nürnberg, welcher in seiner Gesammtanordnung viel Aehnlichkeit mit dem sechs Jahre früher fertig gewordenen, oben beschriebenen, für Kopenhagen gefertigten Brunnen seines Lehrers Labenwolf hat. Er ist, nach Doppelmayr, 82 Cent. schwer, und besteht aus einer Säule, welche in drei Etagen übereinander mit Bildwerken geschmückt ist; unten sind Masken, Cherubim- und Löwenköpfe zwischen Festons, dann Pferdeschädel, Fruchtgehänge, drei Masken, deren eine gewöhnlich als Porträt des Meisters bezeichnet wird, und drei Täfelchen mit den Inschriften: „Soli Deo Gloria“, „Benedict Wurzelbauer“, und „Anno Domini MDLXXXIX“ davor sechs allegorische Gestalten (Liebe, Großmuth, Tapferkeit, Glaube, Geduld und Hoffnung), und darüber sechs Knaben auf Trompeten blasend, mit den Wappen des Deutschen Reichs und der Stadt Nürnberg, letztere zwölf Figuren vollrund gebildet, und auf der Säule erhebt sich eine Statue der Gerechtigkeit mit Waage und Schwert, einen Kranich, das Symbol der Wachsamkeit, neben sich. Aus den Masken, den Brüsten der Tugenden, den Trompeten der Knaben und den ornamentalen Aufsätzen der sechs Pfosten des Bassins, welche jetzt freilich fehlen, schießen dünne Wasserstrahlen heraus. Das Ganze macht einen reichen Eindruck und ist dekorativ wirksam, aber dem Charakter jener Zeit entsprechend barock in seinen Ideen und im hohen Grade manierirt in der Ausführung, Ausstellungen, welche jedoch nicht dem Meister, sondern der Zeit, unter deren Einflüssen und für welche er arbeitete, zur Last fallen. Die Säule steht, wie erwähnt, in einem steinernen sechseckigen, später in veränderter Form erneuerten Bassin, zu welchem man auf drei Stufen emporsteigt.

Etwas später, im Jahre 1600, hatte Wurzelbauer einen $10\frac{1}{2}$ Schuh hohen Brunnen für Christof Poppel von Lockowitz in Prag vollendet. Derselbe besteht aus einem großen 34 Centner schweren, von reich gegliedertem Unterbau gestützten Bassin, in welchem, auf einem mit Wappen geschmückten Postament, Amor auf einem Delphin und neben ihm Venus, zusammen 26 Centner schwer, standen. Dieser Brunnen, welcher 2000 fl. kostete, scheint nicht mehr vorhanden zu sein. Erhalten ist jedoch eine alte Abbildung desselben in dem oben erwähnten großen Studienbuche des Baumeisters W. J. Stromer, nach welcher der beistehende Holzschnitt gefertigt wurde.

Wieder etwas später, im Jahre 1605, hatte er einen großen, 50 Centner schweren Brunnen mit Darstellungen von Herkules, Pallas, Venus, Diana und Ceres für das Schloß zu Durlach vollendet. Auch dieser Brunnen scheint zerstört worden zu sein.

Auch goß Wurzelbauer kleinere Kunstwerke, wie z. B. im Jahre 1618 eine Anzahl Ofenfüße in Form verschiedener Thiere für mehrere Oefen in dem damals im Bau begriffenen neuen Rathhause zu Nürnberg. Auch sind wohl manche Epitaphien auf dem Johanniskirchhof von ihm; welche, können wir nicht sagen, weil wir die charakteristischen Formen seiner Kunstweise nicht kennen.

Wurzelbauer starb am 2. Oktober 1620 und wurde auf dem Johanniskirchhofe in einem Grabe (Nr. 129), welches er schon 1592 für sich seine „Ehewirtin und ihrer beder Erben“ hatte bereiten lassen, bestattet. Das von Trechsel (Johanniskirchhof, Seite 635—36) beschriebene Epitaph desselben ist leider nicht mehr vorhanden. Er hinterließ eine Wittwe

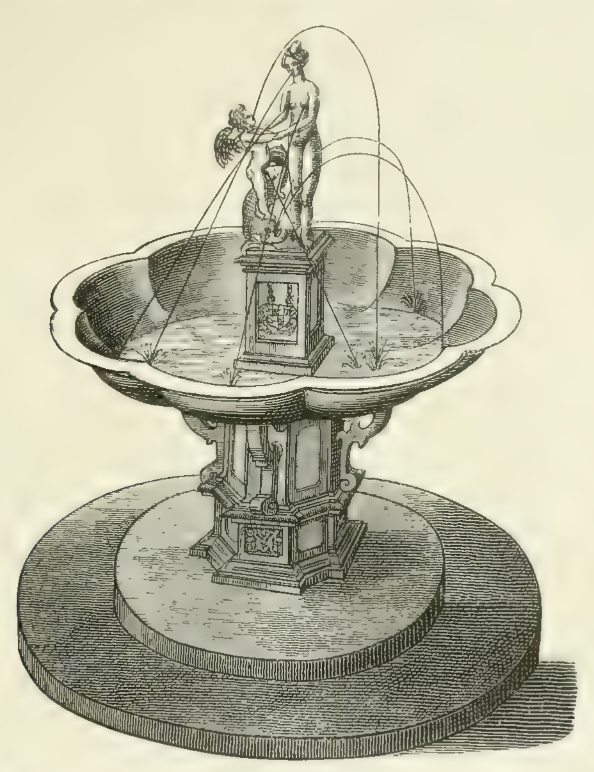
1) Eine alte Abbildung in Doppelmayr's Nachrichten Taf. XII. Neuere Abbildungen in Wolff, Nürnbergs Gedenkbuch, in Ortwein's Deutscher Renaissance, Abth. Nürnberg, Taf. 69 und in Photographien.

Margaretha, welche am 26. Febr. 1639 starb und einen Sohn Johann, der ebenfalls Rothschmied war.

Es giebt zwei Porträts von ihm in Kupferstich. Das erste, schlechtere ist vom Jahre 1583, das andere, bessere, mit seinem Wappen versehen (jedoch ohne Künstlernamen), wohl erst nach seinem Tode gefertigt und hat eine längere Unterschrift, welche die Hauptmomente seines Lebens angiebt.

4) Johann Wurzelbauer, Sohn des Benedict, wurde am 21. Juni 1595 zu Nürnberg geboren, und erlernte in der Werkstatt seines Vaters die Erzgießerei.

Er fertigte für den von Bischof Szyszkowski im Jahre 1624 gestifteten Hauptaltar[1]) des Doms zu Krakau die 4 Stützen, die vergoldete Kuppel, die 12 großen Heiligenstatuen und die 8 Engel an den Bogenzwickeln, alles von Messing, was nach Doppelmayr



Brunnen für Chr. Poppel v. Lochowitz, von Benedict Wurzelbauer, nach einer alten Abbildung.

4000 Thaler kostete. Auch fertigte er ein ehernes Grab mit dem lebensgroßen Bilde des Verstorbenen in hohem Relief zum Andenken an den Schwedischen Obersten Claus Hastfer, welcher im Jahre 1634 in dem Gefecht bei Reichenschwant bei Nürnberg gefallen war. Dasselbe wurde in der (jetzt abgebrochenen) Predigerkirche zu Nürnberg aufgestellt, ist jetzt aber nicht mehr vorhanden. Das ziemlich roh behandelte Original-Holzmodell dazu befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Von ihm ist wohl auch die trefflich gearbeitete, überlebensgroße Statue des getreuzigten Christus vom Jahre 1624, eine Stiftung der Brüder Johann und Georg Stark, welche am Aeußern des Westchors der Sebaldus-Kirche vor dem Mittelfenster befestigt ist. Die Tradition berichtet zwar, daß dieses Crucifix eine Stiftung vom Jahre 1482 sei, früher an dem Schwibbogen zwischen dem Pfarrhofe und der Moritz-Kapelle befestigt gewesen, nach Abbruch desselben 1543 an seine jetzige Stelle versetzt und 1624 „erneuert" worden sei; doch ist diese „Erneuerung" ohne Zweifel so zu verstehen, daß das ursprünglich hölzerne Crucifix,

1) Abbildung in dem (polnischen) Werke von Letowski und Strobant über den Dom zu Krakau.

welches durch die Einflüsse der Witterung sehr gelitten hatte, durch ein neues, von Bronze, ersetzt wurde. Daß der Künstler sich dabei wenig nach der alten Skulptur vom Jahre 1482 gerichtet hat, darf in jener Zeit nicht auffallen.

Am Fuße dieses Crucifixes befindet sich eine Inschrifttafel, deren ornamentale Umrahmung sehr charakteristisch ist und uns Anhaltepunkte giebt zur Auffindung der von demselben Künstler gefertigten zahlreichen Epitaphien auf den Gräbern des Johanniskirchhofes zu Nürnberg, unter welchen ich hier nur das um 1630 gefertigte große schöne Epitaph mit dem Bilde des heiligen Martin auf dem Grabe Nr. 1404 des Martin Peller und seiner Gattin Marie, und das Epitaph vom Jahre 1643 auf dem Grabe A. 1b der Familie Schuhknecht anführen will.

Im Jahre 1636 ging Wurzelbauer auf Befehl des Kaisers Ferdinand II. nach Regensburg, woselbst der Kaiser ihm den Auftrag zum Guß eines Werkes nach einer gegebenen Zeichnung ertheilte, dessen Ausführung jedoch unterblieb, weil der Kaiser bald darauf starb.

Im Jahre 1644 fertigte er das sehr reich in barocken Formen gehaltene schöne, 1,40 m. hohe, 1,33 m. breite Evangelien-Pult im Dome zu Würzburg, welches oben mit dem Wappen des Bischofs Johann Philipp und 24 Domherrn, an den Seiten mit den Statuetten der Maria mit dem Jesuskinde und des heiligen Kilian, Schutzpatrons des Domes, und an der Vorderseite dem Wappen des Stifters dieses Werkes, Domherrn Philipp Rudolf von Fronhofen, geschmückt ist. Es trägt die Inschrift:

„Hannss Wurtzelbauer
Inn Nürrnberg
Guss mich."

Es stand ursprünglich natürlich im Chor des Domes, steht jetzt aber, außer Gebrauch gesetzt, in der Begräbniß-Kapelle der Domherren neben dem Dome.

Im Jahre 1653 endlich goß er einige sehr große Kronleuchter für Moskau, welche mit „allerhand Bildern", dem Ritter St. Georg zu Pferde, Adlern, Kreuzen, auch Uhrwerken geziert waren, und welche, nach Doppelmayr, einen Werth von 6000 Thlr. hatten.

Johann Wurzelbauer starb zu Nürnberg am 23. Januar 1656 und wurde auf dem Johanniskirchhofe in dem Grabe seiner Eltern bestattet.

R. Bergau.





Kunstliteratur.

Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. Von Prof. Dr. Alwin Schultz. I. Band. Mit 111 Holzschnitten. Leipzig, S. Hirzel. 1879. XVIII u. 521 S. 8.

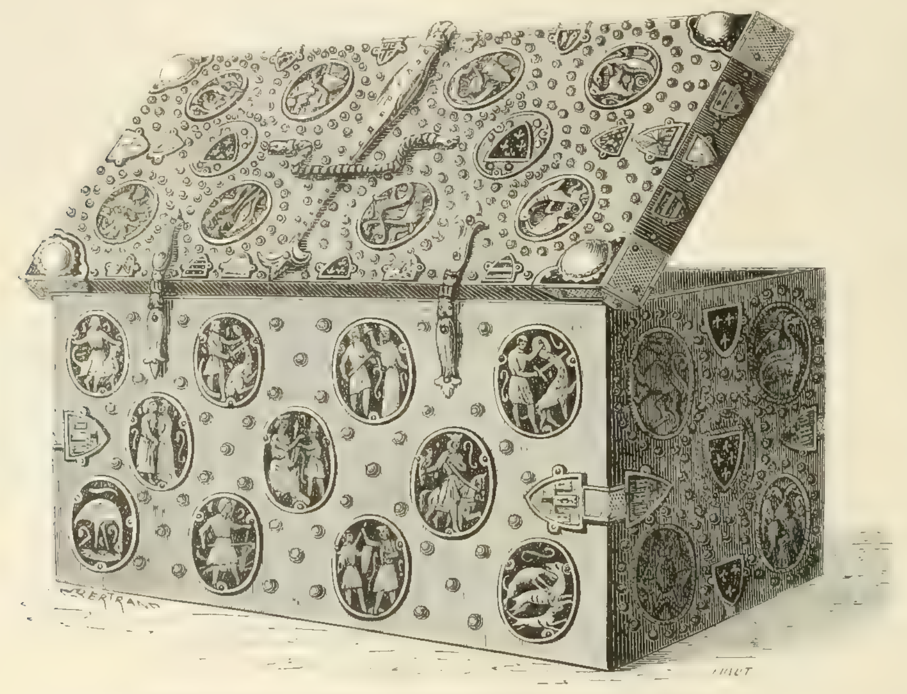
Der durch eine Reihe urkundlicher Forschungen zur Kunstgeschichte und Archäologie des Mittelalters, insbesondere Schlesiens, rühmlichst bekannte Verfasser hat seinen vielen Verdiensten um die Wissenschaft in dem vorliegenden bedeutenden Buche ein neues hinzugefügt, durch welches er sich den Geschichtsforscher, den Literaturhistoriker und den Kunstgelehrten in gleicher Weise zu Dank verpflichtet. Das Werk soll in zwei starken, mit instruktiven Holzschnitten ausgestatteten Bänden, von denen der erste soeben erschienen ist, das gesammte höfische Leben, d. h. die Kultur und Sitte der höheren Stände der mittelalterlichen Gesellschaft im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, auf Grundlage der gleichzeitigen Geschichtsbücher und Dichtungen (Romane und Epen) schildern. Der Autor ging dabei von der unzweifelhaft richtigen Wahrnehmung aus, daß unsere mittelalterliche Archäologie bis jetzt fast ausschließlich kirchliche Archäologie geblieben ist. Für die Werke der Profankunst, welche in viel höherem Grade als die kirchlichen von der Zerstörung zu leiden hatten, bleibt von kunsthistorischer wie von archäologischer Seite noch sehr viel zu thun. Sie sind zu sammeln, zu erklären, in geschichtlichen Zusammenhang zu bringen, um so ein lebendiges und vollständiges Bild jener großen Epoche zu gewinnen, die unsere Dome erbaut, die Heldendichtungen unserer Nation geschaffen und keineswegs in dem Grade, wie es noch vielfach geglaubt wird, von kirchlichen Formen und kirchlichem Geiste beherrscht war.

Der Zeitraum, auf den sich der Verfasser beschränkt (1150—1300), entspricht der Blüthezeit des romanischen Stiles und dem Beginne der Gothik. Aus den Chronisten und Annalisten dieser Epoche ist für den vorliegenden Zweck nur eine verhältnißmäßig geringe Ausbeute zu gewinnen; sie erzählen die Thaten der Fürsten und Großen, ihre Verhandlungen und Kriegserfolge, aber mit der Schilderung des Volkslebens befassen sie sich nicht. Unendlich ergiebiger sind die epischen Dichtungen, die Romane und auch die Gesänge der Lyriker. Sie ergehen sich gern in breiter Schilderung und — was sie als Quellen für uns so wichtig macht — sie haben bei ihren Schilderungen, mögen dieselben der Vergangenheit oder der Gegenwart gelten, stets die eigene Zeit im Auge. Diese spiegeln sie uns wieder.

Allerdings könnte man hier die Frage wiederholen, welche uns früher bei der Lektüre des Homer viel beschäftigt hat: ist der Spiegel der epischen Dichtung ein ungetrübter? Schultz beantwortet diese Frage für die höfischen Epiker mit einem entschiedenen Ja! „Ihre Angaben — sagt er — sind immer unbedingt glaubwürdig. Sie umgeben ihre Helden und Heldinnen mit einer Pracht, einem Luxus, häufen alle Kostbarkeiten an, ihre Schlösser zu schildern, kleiden sie in die theuersten, seltensten Gewänder: aber jener Luxus war in der Zeit thatsächlich vorhanden, wenn er auch nur selten bei festlichen Gelegenheiten entfaltet wurde; was die Dichter schildern, haben sie gesehen oder sich beschreiben lassen: erfunden haben sie nichts." — In Uebereinstimmung hiermit können wir auch von Homer sagen, daß er die Paläste eines Menelaos und Alkinoos, den Waffenschmuck seiner Helden, die Gewänder und häuslichen Kunstarbeiten einer Andromache und Penelope im Wesentlichen so schildert, wie er sie gesehen. Da und dort mag er ein poetisches Glanzlicht aufsetzen, der Phantasie einen ornamentalen Schnörkel gestatten: aber in den Grundformen ist er wahrheitsgetreu, und die

Denkmäler, je reicher sie uns zufließen, werden die Wahrheit seiner Angaben mehr und mehr bestätigen, sich mit ihnen zu einem einheitlichen Bilde ergänzen.

Ein kulturgeschichtliches Gesammtbild der frühmittelalterlichen Epoche, aus Dichtern und Denkmälern zusammengewoben, entrollt uns das Schultz'sche Buch. Freilich nur ein Bild des Hoflebens; von dem Treiben des niederen Adels, der Bürger und Bauern, wird in den Quellen selten ausführlich gehandelt, sie nehmen daher auch in der Schilderung unseres Autors einen untergeordneten Platz ein; vergessen sind sie jedoch keineswegs. Es wäre eine neue und noch viel umfassendere Aufgabe, die Sitten und Gebräuche der mittleren und unteren Schichten des Volkes in ähnlicher Weise zu behandeln. Dafür müßte der Zeitpunkt in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters gesucht werden, in denen diese Stände zur vollen Bedeutung gelangen. Die Quellen für diese Epoche sind andere, noch unverhältnißmäßig reichere. Da gilt es, „die Millionen von Einzelurkunden, die ungedruckt in den Archiven, in den Gerichts-



Lade des h. Ludwig, aus Schultz „Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger“.

büchern der Städte zu finden sind, aufzusuchen, zu prüfen, zu bearbeiten“: ein Unternehmen, welches — wie Schultz mit Recht sagt — wohl die Kräfte eines Einzelnen weit übersteigt, aber unerläßlich ist, wenn wir zum vollen Verständniß jener Zeit und zu einer wissenschaftlichen Grundlage für die Exegese ihrer Kunstschöpfungen gelangen wollen.

Unser Autor theilt seinen Stoff, ähnlich wie der hellenische Dichter auf dem Schildstreifen des Achill, in eine friedliche und eine kriegerische Welt. Das „Leben in Waffen“ hat er dem zweiten Bande vorbehalten, der erste schildert das Bauwesen (selbstverständlich nur das profane), das Leben im Hause, Erziehung und Bildung, Sitten und Gebräuche, das Kostüm, den Hausrath, Jagd und Spiel, die sozialen Beziehungen, Ehe, Minne, Festwesen und alles, was sonst zum Schmuck und zur Führung des Lebens dient.

Der Geist, von dem die geschilderte Zeit sich erfüllt zeigt, ist keineswegs jener ideale christlich-germanische, von dem unsere Voreltern aus der Epoche der Romantik träumten. Die ritterliche Gesellschaft, wie sie die Zeitgenossen schildern, „ist nicht mehr auf der Höhe einstiger Tüchtigkeit“, Eitelkeit, Prunksucht und Sittenlosigkeit haben Platz gewonnen; aber damit ist auch das Verständniß, das Bedürfniß des Schönen entstanden; „erst gerade dadurch sind die Menschen für die Reize der Kunst empfänglich geworden.“ Der Verfasser ist geneigt,

diese Beobachtung zu verallgemeinern. „Es scheint fast, sagt er, daß die höchste Kunstblüthe bei einem Volke erst dann eintritt, wenn dasselbe schon von seiner dereinstigen Höhe moralischer Tüchtigkeit herabgestiegen ist," daß die Kunst in einem „einigermaßen sittlich untergrabenen Zeitalter den Boden findet, auf welchem sie am allerbesten gedeiht". Er betrachtet den „Beweis der Wahrheit dieser Behauptung für die Zeit der italienischen Renaissance" als bereits erbracht, und meint wohl uns in seinem Buche dafür eine neue Bestätigung zu bieten. Wir möchten dem Autor auf diesem Wege nicht entgegenkommen. Allerdings ist die Kunst bei keinem Volke in jenem „rohen Knabenalter" zur Blüthe gediehen, das keine Schuld, aber auch noch keine Sittlichkeit kennt; sie entstammt, nach einem schönen Worte Schnaase's, „dem Zeitpunkte jugendlicher Reife und edler Männlichkeit". Die Epoche des Perikles und der Hochrenaissance sind solche Zeitpunkte, in denen die Natur des Menschen uns in ihrer Vollgewalt entgegentritt, und Ruhmbegierde, Leidenschaft, Glanz- und Prunksucht, zugleich aber auch Aufschwung des Geistes zum Höchsten und Göttlichsten sich gemeinsam thätig erweisen, um die unsterblichen Gebilde der Kunst zu erzeugen. Wenn tiefe Entartung und blutige Tücke sich in derartigen Momenten unmittelbar an die Seite der idealen Mächte drängen, so werden wir doch wohl nicht gerade in den Ausschreitungen der Sitte und des Willens „den Boden finden, auf welchem die Kunst ihre schönsten und reifsten Früchte zeitigt", sondern uns sagen müssen, daß der Genius der Menschheit auch die entfesselte Natur zu überwinden, sich trotz der nie aussterbenden Gemeinheit zum Edelsten zu erheben vermag.

Für die höfische Welt des Mittelalters war Frankreich das Heimathland aller höheren Kultur und Kunst; von dort entlehnten die Dichter ihre Stoffe und Formen, von dort kam der Baustil, die Mode, der ganze Zuschnitt des vornehmen Lebens. Nachdem der Adel herabgekommen war, nahm der aufsteigende Bürgerstand die französischen Sitten an, und bewahrte sie in pedantischen, verknöcherten Formen bis an den Anfang der Renaissance.

Schultz beginnt die Darstellung dieser von französischem Wesen beherrschten Kultur mit einer ausführlichen Beschreibung der bürgerlichen Bauten. Trotz mancher schätzbaren Einzelarbeiten von Krieg von Hochfelden, J. Nep. Cori, T. Hudson Turner und namentlich Viollet-le-Duc hat es uns an einer klaren und umfassenden Behandlung dieses wichtigen Stoffes bisher ganz gefehlt. Hier ist nun die Aufgabe auf's Trefflichste gelöst, nicht nur von ihrer architektonischen Seite, sondern vorzugsweise in Bezug auf alle Fragen der inneren Einrichtung und Ausschmückung des Hauses, der Art des Wohnens und des häuslichen Verkehrs. Aus den Abschnitten über die Architektur der Burgen und Schlösser sei speziell auf die Besprechung der Doppelkapellen hingewiesen, deren ursprüngliche Anlage und Bestimmung der Autor durch zwei bisher unbeachtete Belegstellen in's Klare bringt. Ein besonders ergiebiges Kapitel ist ferner dasjenige über das Kostüm und das Geräth des Mittelalters. Dasselbe ist mit zahlreichen, aus Miniaturen, Skulpturwerken, Siegeln, Stoff- und Geräthsammlungen geschöpften Abbildungen illustrirt, und am Fuße laufen immer die Belegstellen in den Originaltexten hin, so daß Bild und Wort sich gegenseitig erläutern. Dadurch, daß die Quellen stets direkt mit der Darstellung verbunden und verwoben sind, erhält das Ganze den Charakter einer lebensvollen farbenreichen Handlung, die uns die strenge Systematik der Anlage vergessen läßt. So wird das Buch, obwohl eine wissenschaftliche Leistung im besten Sinne des Wortes, doch auch für die weiteren Kreise zugänglich, und namentlich dem Künstler, der sich über das Leben und die Kultur des Mittelalters eingehend unterrichten will, zu einem ebenso erwünschten wie verläßlichen Führer.

G. v. L.

Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern. Herausgegeben von der Bernischen Künstlergesellschaft. Mit Initialen, nach den Originalien gezeichnet von Chr. Bühler, vier Kunstbeilagen und zwei Illustrationen im Text. Bern, J. Dalp. 1879. III und 109 S. 4.

Mit unserem Bücherwesen geht endlich auch der langersehnte Umschwung zum Besseren vor sich. Der Aristokratie der Prachtwerke und goldstrotzenden Weihnachtsbücher steht nicht

mehr jene ungezählte Masse schlechter und billiger Marktwaare gegenüber, welche dem Bibliophilen ein Gräuel war und dem Patrioten das Lesen unserer Klassiker verleiden konnte. Es bildet sich ein literarischer Mittelstand, der etwas auf gediegene und schöne Erscheinung hält; der Buchdruck und die Buchausstattung erinnern sich, daß sie zum Kunstgewerbe gehören und, wie zu Holbein's und Dürer's Zeiten, mit den edelsten und feinsten Geistern des Volkes Fühlung halten, sich von ihnen ihr Gepräge geben lassen sollen.

Daß diese Ueberzeugungen auch bei unseren Stammesgenossen in der Schweiz wieder lebendig werden, wie ehedem, dessen ist die oben angeführte Schrift Zeuge, welche zur Feier der unlängst erfolgten Eröffnung des Bernischen Kunstmuseums von der dortigen Künstlergesellschaft herausgegeben worden ist. Und wir rechnen es der genannten Gesellschaft zur besonderen Ehre an, daß sie sich nicht mit einigen schön gedruckten Bögen voll schöner Worte auf glattem Papier begnügt, sondern ihrer Festgabe nach dem Muster mehrerer solcher kürzlich in Deutschland und Oesterreich erschienener Gelegenheitsschriften einen Inhalt von bleibendem Werthe verliehen hat.

Derselbe besteht in einer ganzen Reihe von Beiträgen zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks in Bern im 15., 16. und 17. Jahrhundert, zum größten Theil aus der Feder des Vereinspräsidenten Prof. Dr. Trächsel, ferner von den HH. Dr. Emil Blösch, K. Howald und J. H. Müller. Einige dieser höchst fleißigen, aus urkundlichen Quellen geschöpften Arbeiten sind von vorwiegend lokalem Interesse; andere, wie z. B. der Aufsatz über Niklaus Manuel, dessen literarische und künstlerische Thätigkeit neuerdings erst durch Bächtold und Vögelin eingehende Würdigung erfuhr, greifen weit über jene engen Grenzen hinaus. Das Ganze bildet einen sehr erwünschten Beitrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. ✻.

Notiz.

* Die Brautschmückung von Alexander Liezen Mayer, welche die Leser in Fr. Ludy's zart und empfindungsvoll behandeltem Stich, diesem Hefte beigegeben finden, ist der soeben vollendeten (bei Theod. Ströfer in München erschienenen) Prachtausgabe von Schiller's Glocke entnommen, zu welcher der erstgenannte Meister die figürlichen Kompositionen geliefert hat. Dieselben sind zum Theil als Vollbilder beigefügt und von Deininger, Forberg und Ludy gestochen, zum Theil als Text-Illustrationen mit dem Typendruck verbunden und nebst ihren reichen, von Rudolf Seitz gezeichneten Umrahmungen von W. Hecht's Anstalt in Holzschnitt ausgeführt. Sämmtliche 32 Kompositionen bilden mit ihren 43 ornamentalen Rahmen einen außerordentlich reichen und in technischer Beziehung tadellosen Schmuck des auch mit höchster Eleganz gedruckten Buches. In welcher Weise Liezen Mayer seine Aufgabe erfaßt hat, ersehen die Leser aus der charakteristischen Probe. Wie A. v. Ramberg in seinen berühmten Kompositionen zu Goethe's „Hermann und Dorethea“ kleidet er die Gestalten mit Vorliebe in das Zeitkostüm des Dichters, aber mit Concessionen an den heutigen Geschmack und an die moderne Empfindung. Besonders die sechs großen Bilder sind ihm in dieser Hinsicht vortrefflich gelungen und können der Sympathie des Publikums sicher sein. Durch die kleineren Text-Illustrationen geht bisweilen ein allzu erregter dramatischer Zug, der dem ruhigen epischen Grundton der Dichtung nicht homogen ist und daher nicht so ungetheilten Beifall finden dürfte. Aber auch diese Bilder sind in malerischer und xylographischer Beziehung oft wahre Meisterwerke. — Der geniale Rudolf Seitz will uns als Rahmenkomponist zu Schiller's Glocke nicht recht behagen. Das phantastische, mit barocken Engeln und Genien erfüllte Schnörkelwesen, mit welchem er die Zeichnungen Liezen Mayer's umgeben hat, wäre vielleicht in einer Prachtausgabe von Wieland's Oberon ganz am Platz gewesen. Für Schiller's erhabene Einfachheit paßt sie nicht und erdrückt oft durch den breiten Erguß ihrer Formen und Arabesken Liezen Mayer's anmuthigste Kompositionen.





Mantegna's Triumphe des Petrarca.

Von Josef Wastler.

Mit Holzschnitten.



ir wissen aus einem bei Campori abgedruckten Briefe des Cantelmo vom Jahre 1501 [1]), daß auf der rückseitigen Bühnenwand eines im Palaste San Sebastiano eingerichteten Theaters in Mantua sechs von den neun Bildern des Triumphzuges Cäsar's von Andrea Mantegna aufgehängt waren. Diese in Tempera auf Leinwand gemalten berühmten Werke wurden 1630 von Mantua geraubt und befinden sich heute in ziemlich beschädigtem Zustande im Schlosse Hamptoncourt bei London. Cantelmo berichtet in demselben Briefe, daß dintorno alla scena al frontespitio da basso, d. h. nach den sonst noch gegebenen Bestimmungen: an der niederen Wandfläche unter dem erhöhten Podium der Bühne oder mit anderen Worten an dem Parapet des Prosceniums sechs Gemälde, darstellend die Triumphe Petrarca's, angebracht waren „von der Hand desselben Meisters Mantegna". [2]) Wir werden beweisen, daß der Berichterstatter in Betreff dieser letzteren Bilder sich im Irrthum befand; sie waren allerdings von Mantegna, aber nicht von Andrea, dem berühmten Künstler, sondern höchst wahrscheinlich von dessen Sohn Francesco.

Cantelmo war ein Hofmann, welcher seinem Herrn, dem Herzog von Ferrara, in jenem Briefe Nachricht giebt über die Aufführungen von antiken Dramen am Hofe zu Mantua; er wird gehört haben, daß die Triumphe Petrarca's von Mantegna ausgeführt seien, und übersah, daß sie vom Sohn und nicht vom Vater herrührten. Daß Cantelmo in artistischen Dingen ein flüchtiger Beobachter war, beweist der erwähnte Brief selbst, welcher den Saal und die Bühne mit anscheinender Genauigkeit, ja sogar

---

1) Lettere artistiche inedite publicate per cura di G. Campori. Modena 1866, pag. 2.

2) Unter „frontespitio da basso" kann der Berichterstatter nichts anderes als die oben bezeichnete niedere Wandfläche unter der Bühnensohle verstanden haben, also nicht einen Frontispiz im gewöhnlichen architektonischen Sinne. Denn er sagt weiter, daß „über diesen Bildern vergoldete Leuchter waren (also zur Bühnenbeleuchtung, wie unsere heutigen Prosceniumslampen), in deren Mitte das kaiserliche Wappen mit dem doppelköpfigen Adler", dieses somit dort, wo heute der Souffleurkasten sich befindet. Die 6 Cäsarbilder stimmen für die rückseitige Wand der Bühne ganz gut; denn da dieselben 9 Fuß Seitenlänge haben, so ließen sich nicht alle unterbringen. – Für 9 Bilder müßte der Saal wenigstens eine Breite von 81 Fuß gehabt haben, eine Dimension, die nur der Salone in Padua besitzt, während 54 Fuß, oder mit Zurechnung der die Bilder trennenden Pilaster, 60 Fuß ungefähr der Vorstellung entspricht, die wir von den großen, zu theatralischen Aufführungen benutzten Sälen in Mantua und Ferrara haben.

mit Angabe von Dimensionen beschreibt, aber so confus, daß man die größte Schwierigkeit hat und erst viele topographische Widersprüche wegräumen und ausgleichen muß, um die Position der erwähnten Gemälde, der beschriebenen Wappen, Dekorationen &c. nur einigermaßen sicher zu stellen. Andrea Mantegna schreibt allerdings in einem Briefe aus Rom vom 31. Januar 1489 an den Markgrafen Francesco: „Racomando alla Exa vostra li trionfi mej .... et anco ho speranza di farne delle altri ....“, aber die Erfüllung der dem Papste gegenüber eingegangenen Verpflichtungen und der verlängerte Aufenthalt in Rom scheinen Ursache gewesen zu sein, daß er zur Ausführung der „anderen“ nicht kam und sie seinem Sohne überließ.

Dem Berichterstatter Cantelmo steht ein anderer schwerer wiegender Gewährsmann gegenüber, ein gewisser Bernardo Ghisolfi, welcher in einer Reihe von an den Markgrafen von Mantua gerichteten, bei Carlo d'Arco [1]) abgedruckten Briefen sich als Aufseher oder Intendant der markgräflichen Bauten zu erkennen giebt. Ghisolfi berichtet darin von den Fortschritten der Bauten in den Schlössern Marmirolo, Giarole, Gonzaga &c., von der Bezahlung der Künstler, von deren Saumseligkeit in der Ausführung der übertragenen Arbeiten, also von seiner Eigenschaft als Bauintendant und schreibt am 16. Juli 1491: „Francesco und Tondo [2]) fangen an gemeinschaftlich jene Triumphe zu malen und zwar auf Leinwand, wie es Andrea Mantegna gemacht hat, da es auf diese Weise schneller geht und die Bilder schöner und dauerhafter werden, wie auch Sachverständige versichern“. Diese Triumphe können also nur die Petrarca's sein, sowie jene, auf welche Bezug genommen wird, zweifellos die von Andrea Mantegna ausgeführten, somit 1491 bereits vollendeten, Triumphe Cäsar's bedeuten.

Daß dieser Francesco, welcher mit Tondo an den Triumphen malte, kein Anderer als der Sohn Andrea Mantegna's ist, geht aus Folgendem hervor. Ghisolfi und ein gewisser Girolamo Stanga machen in ihren Briefen an den Markgrafen die verschiedenen Künstler namhaft, welche in Marmirolo, Giarole und Gonzaga arbeiteten und nennen bei der Ausschmückung von Marmirolo ausdrücklich wiederholt Francesco und Tondo. Da nun Francesco Mantegna in zweien an den Markgrafen gerichteten Briefen (Nr. 41 und 42 bei Arco) sich ganz bestimmt als in Marmirolo arbeitend kundgiebt und kein zweiter in Marmirolo arbeitender Francesco genannt wird, so kann der Maler der Triumphe Petrarca's füglich kein Anderer als Francesco Mantegna sein. Carlo d'Arco betrachtet es zwar als wahrscheinlich, daß Andrea Mantegna auch die Triumphe Petrarca's gemalt [3]), da das Thema der Natur Andrea's gewiß sehr entspräche, und verweist auf eine Federzeichnung in den Uffizien, den Triumph Amor's darstellend und die Vertreibung des Lasters durch die Weisheit im Louvre, welche Dinge aber mit den Triumphen Petrarca's nichts zu thun haben; Crowe und Cavalcaselle hingegen sprechen die Ansicht aus, daß die Triumphe Petrarca's „höchst wahrscheinlich Darstellungen des Francesco Mantegna nach dem Vorbilde seines Vaters waren“. Daß sie nicht von Andrea ausgeführt wurden, dafür sprechen auch noch andere Umstände. Hätte sie Andrea gemalt, so könnte man als wahrscheinlich annehmen, daß der Künstler die Entwürfe oder einzelne Motive derselben gewiß auch in Kupfer gestochen hätte, wie er es bei den Triumphen Cäsar's gethan, und Vasari, welcher die letzteren an Ort und Stelle im Schlosse

1) Delle arti e degli artefici di Mantova, da Carlo d'Arco. Mantova 1859.
2) Ein sonst unbekannter Maler, welcher im Schlosse Marmirolo arbeitete.
3) Siehe Campori, S. 2.

S. Sebastiano noch persönlich sah, ferner die historischen Schriftsteller, welche alle die Cäsartriumphe namhaft machten, ja sogar behaupteten, Francesco Gonzaga hätte zur Aufstellung derselben eigens den Palast San Sebastiano erbauen lassen, würden auch sie erwähnt haben. So aber scheinen die Triumphe Petrarca's nie eine andere Rolle als die einer Theaterdekoration gespielt zu haben, verschwanden nach Auflassen des Theaters vom Schauplatz und kamen als Arbeiten des gegen den Vater Andrea unbedeutenden Sohnes Francesco alsbald in Vergessenheit.

Es wäre gewiß von kunsthistorischem Interesse, diese bis jetzt für verschollen gehaltenen Triumphe Petrarca's zu kennen, theils in ihrer Eigenschaft als Gegenstücke zu den berühmten Cäsartriumphen des Andrea Mantegna, theils um zu erfahren, wie die Mantuaner Schule in Bezug auf die Auffassung sich zu den Dichtungen Petrarca's stellte. Ich glaube beweisen zu können, daß ich, wenn auch nicht die eigentlichen im großen Maßstabe ausgeführten Bilder des Prosceniumparapetes, so doch die Entwürfe dazu im Schlosse Colloredo bei Udine gefunden habe.

Als ich vor zwei Jahren in dem genannten Schlosse die im 6. Heft des 12. Bandes dieser Zeitschrift besprochenen Fresken von Giovanni da Udine studirte, bemerkte ich an den Wänden des betreffenden Gemaches sechs kleine Bilder, welche die Triumphe Petrarca's darstellen. Sie sind in Tempera auf Holz gemalt und haben je eine Breite von 53, eine Höhe von 51 cm. Die Darstellungen sind folgende:

Triumph der Liebe. Amor steht in Flammen auf einem Postament, das auf dem Plateau des Triumphwagens sich befindet. Der Wagen wird von zwei Schimmeln gezogen, auf welchen zwei Genien kutschirend reiten. Vorne auf dem Wagen sitzt angekettet eine Gestalt, welche wahrscheinlich Juppiter vorstellen soll. Der Wagen ist umgeben von Männern und Frauen, theils im antiken, theils im Kostüm des 15. Jahrhunderts; darunter bemerkbar Merkur, welcher die Flöte bläst. Hintergrund: eine Stadt mit vielen Thürmen und Felsenlandschaft. Der Wagen vergoldet, reich und außerordentlich schön ornamentirt im Stile der Frührenaissance.

Triumph der Keuschheit. Auf dem Triumphwagen, der von zwei Einhörnern gezogen wird, steht eine Jungfrau in weißem Kleide mit einem Palmzweig in der Hand. Vorne auf dem Wagen kniet der gefesselte Amor. Den Wagen umgeben Jungfrauen, paarweise gruppirt, im Kostüm der damaligen Zeit und Amor's Trophäen tragend. Dem Zuge voraus eine Jungfrau mit dem Panier, auf schwarzem Grunde das weiße Hermelin weisend. Hintergrund: Landschaft mit zwei Städten.

Triumph des Todes. Der Tod, als Gerippe mit der Sense dargestellt, steht auf dem Wagen, an dessen vier Ecken Todtenköpfe sich befinden. Der Wagen von zwei Büffeln gezogen. Er geht über Leichen, unter denen ein König, Fürsten, ein Cardinal &c. bemerkbar. Landschaft öde mit entblätterten Bäumen; im Hintergrund eine Stadt in Ruinen liegend.

Triumph des Ruhmes. Auf dem Triumphwagen steht eine geflügelte Jungfrau (Fama), mit weißem Schleier und einer Krone geschmückt, vor sich ein aufgeschlagenes Buch. Der Wagen von zwei Elephanten gezogen. Den Zug begleiten verschiedene Figuren, Krieger mit Schilden, Diana mit Pfeil und Bogen, Judith mit dem Haupte des Holofernes &c. Im Hintergrunde Männer im Kostüm des Jahrhunderts. Felsige Landschaft.

Triumph der Zeit. Ein Alter im weißen Kleide mit einem Stabe in der Linken und einem Kreuze in der Rechten steht auf dem von zwei Hirschen gezogenen Wagen.

Alte Männer mit langen Bärten, mit Turbans und sonderbaren Mützen geschmückt, begleiten den Zug. Hintergrund felsige Landschaft.

Triumph der Ewigkeit. Gott Vater mit der Weltkugel in der Rechten, einem offenen Buche in der Linken, von der Engelsglorie umgeben, sitzt auf einem Thronstuhl, der auf der Plattform eines reich und prächtig verzierten, von zwei Engeln gezogenen Triumphwagens steht. An den vier Ecken desselben die Symbole der Evangelisten. Die Apostel begleiten den Wagen. Hintergrund gebirgige Landschaft mit Ortschaften. Dieser Triumph ist auf S. 68 abgebildet.

Jedes der Bilder ist rechts und links von einer mit Gold gemalten, reich ornamentirten halben Candelabersäule abgeschlossen, so daß die Bestimmung klar wird; die Bilder sind nicht einzeln für sich, sondern als in der Reihe zusammenhängend und durch die Säulen getrennt gedacht und demgemäß komponirt. Die Ausführung ist sehr ungleich. Während z. B. an dem hier abgebildeten Triumphe der Ewigkeit die zwei ziehenden Engel und die Gestalt des Apostels Johannes, ganz vorzüglich komponirt und in einer klaren, dünnflüssigen Tempera gemalt, die hellen schillernden Gewandfarben zeigen, welche auf unmittelbaren Einfluß des Andrea Mantegna hinweisen, sind andere Partien ziemlich unfrei, oft geradezu schwach. Außerdem ist Vieles übermalt. An manchen Stellen ist der Gypsgrund ausgesprungen, und der Retoucheur hat sich nicht einmal die Mühe genommen, den Grund auszufüllen, sondern hat gleich über die Vertiefung hinweg gemalt. So setze ich den ganzen dicken, unschönen Kopf des Gott-Vater auf Rechnung der Uebermalung.

Nachdem ich im Eingange nachzuweisen versucht, daß die sechs Triumphe Petrarca's im Theater von S. Sebastiano zu Mantua von Francesco Mantegna ausgeführt wurden, will ich nun die Gründe zusammenfassen, welche dafür sprechen, daß die in Colloredo befindlichen Temperagemälde nichts anderes als die von Francesco gemalten Entwürfe zu den großen Leinwandbildern sind. Diese Gründe sind folgende:

1. Das Format und die Einrahmung der Bilder durch gemalte Halbsäulen. Die Breite der Bilder beträgt 53, die Höhe 51 cm.; rechnet man den von den Halbsäulen eingenommenen Raum hinweg, so bleibt für die Breite eine Dimension von 48 cm., gegen eine Höhe von 51 cm. Es ist gegen allen Usus, daß Einzelbilder in einem fast quadratischen Format ausgeführt wurden. Sie sind also für die Aneinanderreihung komponirt, wie es die Dekoration des Prosceniumparapetes verlangte. Noch sprechender sind die beiden Halbsäulen an den Seiten der Bilder. Es wird gewiß Niemand einfallen, wenn er die Triumphe Petrarca's darzustellen hat, dieselben durch je zwei gemalte Halbsäulen abzuschließen. Die Säulen werden daher nur durch die Analogie der Triumphe Cäsar's von Andrea motivirt. Hier sind die sechs Bilder durch korinthische Pilaster mit ornamentalen Füllungen getrennt; Francesco hat dasselbe System der Abtheilung gewählt, aber statt der Pilaster Candelabersäulen angeordnet.

2. Der allgemeine Charakter der Malerei. Es ist nicht zu läugnen, daß die Bilder manteganeske Züge an sich haben. Dahin gehören die charakteristischen kleingeballten Haufenwolken, genau so, wie sie auf dem Bilde des hl. Georg in der Accademia delle belle arti in Venedig von Andrea Mantegna sich finden, dann die schon erwähnte Behandlung der Gewänder mit schillernden Farben, der graue Ton im Schatten und in der Landschaft, das gewaltsame Ausschreiten der Figuren in einigen Bildern, das an den Triumph Scipio's erinnert, die Bevorzugung des architektonischen Orna-

mentes, 2c. 2c. Trotzdem gibt der Augenschein auf den ersten Blick kund, daß die Bilder weder von Andrea ausgeführt, noch Kopien nach ihm sein können. Dazu sind die Figuren zu schwach gezeichnet; es fehlt ihnen der scharfe Contour, die sichere Komposition, das Statuarische der Haltung. Hätte Andrea je eine Komposition ausgeführt, wie die des abgebildeten Triumphes der Ewigkeit, welche in der Mitte völlig abbricht (vielleicht um die reiche Ausstattung des Wagens bis nach unten zu zeigen, während die Figuren rechts dicht zusammengedrängt sind? Aber gerade dieses Unsichere, dieses Hin- und Herschwanken zwischen mantegnesken Zügen und eigener schwacher Erfindung weist auf den Sohn hin, der bekanntlich ein ziemlich schwacher Künstler war und von dem Carlo d'Arco mit Recht sagen konnte, daß er es nie viel weiter als bis zum Gehilfen des Vaters brachte. Der hochgenommene Horizont, ungefähr in der Augenhöhe der Figuren, theilweise darüber, spricht ebenfalls gegen Andrea (also auch gegen Kopien nach ihm), der bekanntlich bei den Cäsartriumphen nach seiner Lieblingsmanier den Horizont unter die untere Randleiste des Bildes legte. Leider besitzen wir kein sicher beglaubigtes Bild von Francesco zum Vergleiche. Aber das Leinwandbild in der Grabkapelle Andrea's in Mantua, die Taufe Christi darstellend, welches den beiden Brüdern Francesco und Lodovico zugeschrieben wird [1], spricht sehr für unsere Behauptung, denn wir finden dort genau jene kleinen Füße, jene schwachen Beine und auffallend kurzen Oberarme, wie in unseren Triumphen.

3. Die Ausführung in Tempera. Es ist bekannt, daß von Andrea Mantegna kein einziges Gemälde in Oel existirt. Da er bis 1506 lebte und arbeitete, so kann man ihn füglich den letzten Temperamaler nennen, und man darf annehmen, daß auch seine Söhne die Temperamalerei, so lange er lebte, pflegten. Während sich von den beiden Bellini und Carpaccio schon 1474 Oelmalereien finden, treffen wir nach den präcisen Aufzeichnungen Crowe's und Cavalcaselle's die spätesten Temperamalereien von Giovanni Bellini gegen 1480, von Cima da Conegliano 1489. Da urkundlich nachgewiesen ist, daß die Triumphe Petrarca's 1491 gemalt wurden, so ist anzunehmen, daß Francesco die Entwürfe dazu in Tempera ausführte, daß aber jeder andere Maler, der nicht unter dem unmittelbaren Einfluß Andrea's arbeitete, um diese Zeit seine Entwürfe in Oel gemalt hätte, in einer Technik, welche 1491 allgemein gäng und gäbe war. Es weisen also die Temperabilder von Colloredo auf die Schule Mantegna's, und da sie nach Obigem nicht von ihm selbst herrühren können, auf seinen Sohn Francesco.

4. Die Familientradition. Die Bilder sind seit uralter Zeit in den Händen der Familie Colloredo-Mels an dem bezeichneten Orte und erbten sich in der Familie traditionell als „Mantegna's" von Generation auf Generation fort. Wenn nun bei Verkauf und Tausch, bei Raub und Transport in ferne Länder, kurz bei der oft bewegten Geschichte so mancher Bilder es erklärlich ist, daß ein Werk im Laufe der Zeit den Namen des Autors verliert und unter ganz unrichtiger Bezeichnung wieder auftaucht, so ist bei Bildern, welche sich seit langer Zeit in einer alten Familie auf dem Stammschlosse derselben befinden, nicht anzunehmen, daß der Autorname geändert wurde. Die Stabilität, der Conservatismus einer solchen hocharistokratischen Familie kann uns gewissermaßen Bürge sein für den Namen, den sie angiebt, den Namen, welcher sich vom Vater auf den Sohn und von diesem wieder auf seinen Sohn fortpflanzte mit demselben

1) Abgebildet bei C. d'Arco

Conservatismus, mit welchem Mobiliar, Inventar und Ideen in solchen Familien sich erhalten. Die Bilder sind demnach allerdings von Mantegna; aber nicht von Andrea, sondern von Francesco. Uebrigens leitet der Colloredobesitz auch auf Mantua hinüber. Der Palazzo Colloredo in Mantua, jetzt Pal. del Tribunale, welchen Giulio Romano restaurirte, gehörte ehedem der Familie Gonzaga [1]). Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß bei der Uebernahme des Palastes durch die Familie Colloredo die sechs Temperaentwürfe zu den Theaterbildern der Triumphe Petrarca's als Wandschmuck in jenem Palaste sich befanden und mit übergeben wurden und daß sie dann von dort als nunmehriges Eigenthum der Colloredo's in deren Stammschloß in Friaul übertragen wurden.

5. Das Ornament. Nichts ist an einem Gemälde charakteristischer und geeigneter für die Datirung desselben als die Architektur und das Ornament. Während Draperiemotive, allgemeine Gesten, menschliche Köpfe oft nach Jahrhunderten genau wiederkehren, ist das Ornament ein Ding, das seine Jahreszahl stets an sich trägt. Zum Glück sind gerade diese Bilder mit einer verschwenderischen Fülle von Ornamenten ausgestattet, welche nicht nur auf die Frührenaissance am Ausgange des 15. Jahrhunderts hinweisen, sondern auch zeigen, daß der Künstler ein ganz eminenter Ornamentist war. Nun wissen wir aber, daß Andrea Mantegna, als der erste Schüler Squarcione's, es liebte, alle seine Werke mit zahlreichen Ornamenten, mit dekorirten Pilastern, antiken Reliefs und anderen architektonischen Zierrathen zu schmücken. Er wird auch seine Söhne tüchtig dazu angehalten haben, gerade so, wie er selbst bei Squarcione nach antiken Ornamenten zeichnen mußte. Wir wissen von Francesco, daß er bei der dekorativen Ausschmückung im Schloß Marmirolo thätig war, und können daher voraussetzen, daß auch er in dieser Kunst ein Meister war. Und wirklich spielt das Architektonische, das Ornamentale in den Bildern von Colloredo die erste Rolle; denn die Dekoration der Triumphwagen ist in Erfindung und Ausführung meisterhaft zu nennen, während das Figürliche, wie schon gesagt, stellenweise sehr schwach ist. Gerade die klassische Ornamentation ist für mich ein Hauptargument, die Bilder für Originale und nicht für Kopien zu halten; denn diese Stilkorrektheit, diese feine Nuancirung, dieser sichere Strich in den feinsten Details des Blattwerkes kann nur das Werk eines schöpferischen Meisters, nicht aber das Produkt eines Kopisten sein.

Der 6. Punkt endlich soll den Nachweis enthalten, daß die Gemälde **nur** in Mantua entstanden sein können, da sie freie Nachahmungen eines Mantuaner Vorbildes sind, nämlich der berühmten Elfenbeinreliefs, welche sich heute im Dom von Graz befinden. Um diesen Nachweis zu führen, ist es nothwendig, etwas weiter auszuholen. Ich habe mich bemüht, um aus der künstlerischen Auffassung auf die Schule einen Schluß zu ziehen, alle bildlichen Darstellungen der Triumphe Petrarca's zu studiren, welche ich überhaupt zu ermitteln im Stande war. Dieselben sind, soweit es möglich, chronologisch geordnet, folgende:

a. Zwei Tafeln mit je drei Darstellungen, in Tempera gemalt, aus der Florentiner Schule der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammend, im Besitze der Petrarchesca Rossettiana in Triest. [2])

1) Descrizione storica delle Piture del Palazzo del Te di Giov. Bottani, S. 21, Note 13.
2) Die Triumphe der Liebe und der Keuschheit abgebildet im Catalogo delle opere di Fr. Petrarca esistente nella Petrarchesca Rossettiana di Trieste, da Attilio Hortis. 1874.

b. Die Triumphe der Liebe, des Todes, des Ruhmes und der Ewigkeit auf einem Holzschirm gemalt „in der Manier des Dello", vielleicht von Uccelli, in den Uffizien zu Florenz. Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

c. Sechs Miniaturbilder in einer Handschrift der Trionfi Petrarca's von Jacobus Veronensis 1459. Einst im Besitz des Cardinals Albani, dann des Prinzen Eugen, jetzt in der Hofbibliothek in Wien, unter Nr. 2649.

d. Zwei Tafeln (ganz ähnlich mit a) mit je drei Triumphen aus der Florentiner Schule mit dem Datum 1468; in der Petrarchesca Rossettiana in Triest. [1])

e. Sechs Elfenbeinreliefs an zwei Reliquienschreinen im Dom zu Graz aus der Mantuaner Schule, circa 1460. [2])

f. Miniaturbild vom Triumph des Todes (die anderen verloren) in einer Ausgabe der Rime Petrarca's von 1488. Petrarch. Rossett.

g. Sechs Kupferstiche eines altitalienischen Meisters. Bartsch, Band XIII, Nr. 12—17. Ende des 15. Jahrhunderts. [3])

h. Sechs Kupferstiche eines altflorentinischen Meisters. Passavant, Band V, Nr. 73—78.

i. Triumph der Liebe und der Keuschheit (die übrigen nach England gekommen); Oelbilder von Cariani oder vielmehr Bonifazio im Belvedere zu Wien. Erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.

k. Sechs Kupferstiche von Georg Pencz. Zweites Viertel des 16. Jahrhunderts. Bartsch, Band VIII.

l. Vier Bleistiftzeichnungen nach Francesco Vanni. Ende des 16. Jahrhunderts. Im Besitze der Petrarchesca Rossettiana. Die Originale in der Accad. delle belle arti in Siena.

m. Vier Kupferstiche von Pomarede, die Triumphe des Todes, des Ruhmes, der Zeit und der Ewigkeit, von 1750, unter dem Namen Tizian gehend [4]); endlich

n. Verschiedene Holzschnitte als Titelbilder der „Trionfi" in den Ausgaben Petrarca's von 1492 bis in's 18. Jahrhundert.

Zunächst ist auffallend, daß bei allen älteren Darstellungen der ersten fünf Triumphe die Thiere, welche die Wagen ziehen, dieselben sind, nämlich Pferde (zwei oder vier Schimmel) beim Triumph der Liebe, Einhörner bei der Keuschheit, Büffel (oder Ochsen)

1) Der Triumph des Ruhmes abgebildet bei Hortis.

2) Die Elfenbeinbuchdeckel einer Petrarca-Ausgabe von 1492, Eigenthum des Grafen Keglevich, mit den Triumphen der Liebe und des Todes sind laut offiziellem Ausstellungsbericht der Wiener Weltausstellung von Dr. E. Lind Kopien der Grazer Reliefs.

3) Die von Bartsch (Band XIII, S. 423) dem Baccio Baldini zugeschriebenen Stiche, bei welchen alle sechs Triumphe auf einem Blatt, drei und drei übereinander angeordnet, erscheinen, sind mit geringen Abänderungen versehene Wiederholungen der Stiche g. Sämmtliche angeführten Stiche befinden sich in der Albertina zu Wien.

4) Diese Kompositionen, welche vermöge Inschrift auf Grund der im Besitze der Herren Michilli und Romani befindlichen „Archetypa celeberrimi Titiani" angefertigt wurden, glaube ich mit gutem Grunde Tizian absprechen zu können. Allerdings haben einige, besonders Männerköpfe, etwas Tizianisches, aber der Faltenwurf gehört entschieden der Zopfzeit an, und die Triumphwagen, besonders der im Triumph des Ruhmes, haben so ausgesprochene Formen der genannten Zeit, daß eine Versetzung in die Tizian'sche Epoche völlig ausgeschlossen erscheint. Die Originale der Stiche mögen in den genannten Familien als Tiziane gegolten haben, gehören aber sicherlich dem Ende des 17. Jahrhunderts an.

beim Tod, Elephanten beim Ruhm und Hirsche bei der Zeit [1]). Da Petrarca nur beim Triumph der Liebe von einem von vier Schimmeln gezogenen Wagen spricht, bei Keuschheit, Tod und Ruhm nur im Allgemeinen von einer Schaar Menschen, bei Zeit und Ewigkeit von einem eigentlichen Zuge gar nicht, so muß diese Uebereinstimmung auffallen. Der Künstler (Maler oder Bildhauer), welcher zuerst die Triumphe Petrarca's bildlich darstellte, fand also nur bei Amor die Zugthiere des Triumphwagens durch die Dichtung gegeben. Bei der Keuschheit mag er die Einhörner gewählt haben, da das Einhorn in der Fabel ein wildes Thier bezeichnet, das nur durch eine Jungfrau



Der Triumph der Ewigkeit. Temperabild im Schloß Colloredo bei Udine.

sich zähmen läßt; beim Zuge des Ruhmes mag er an die Triumphzüge Alexanders d. Gr. gedacht haben, welche ohne Elephanten sich kaum denken lassen; bei der Zeit hat er viel-

1) Nur bei den Miniaturen (c) von 1459 findet sich die eine Ausnahme, daß der Wagen des Ruhmes nicht von Elephanten, sondern von Pferden gezogen wird. Der Umstand, daß bei den sogenannten Tizian'schen Darstellungen (m) der Wagen des Ruhmes von zwei Löwen gezogen wird, alterirt nicht die Allgemeinheit des Typus der hier nur allein in Betracht kommenden alten Darstellungen, da jene, wie in einer früheren Note nachgewiesen wurde, nicht vor Ende des 17. Jahrhundertes entstanden sein können. Später hat man sich überhaupt Modifikationen und Freiheiten erlaubt, die bei Betrachtung der Entstehung der bildlichen Ausdrucksweise der Trionfi nicht in Betracht kommen können. Eine ähnliche Abweichung von dem im 15. Jahrhundert festgestellten Typus zeigt z. B. auch die Darstellung von Amor's Triumph auf der berühmten Prunkschüssel von Jamnitzer in der k. k. Schatzkammer in Wien. Hier sitzt zu Füßen Amor's ein gefesselter König (nicht Jupiter), und der Wagen wird von Pan kutschirt.

leicht den Vers des 278. Sonettes des Dichters vor Augen gehabt: „Meine Tage, flüchtiger als Hirsche, fliehen wie Schatten"; für den Tod wählte er das langsamste aber sicherste Gefährte mit Büffeln oder Ochsen. Diese Zugthiere wurden dann typisch, so daß sie sämmtliche Künstler der Florentiner, Venezianer und Mantuaner Schule reproducirten, als ob sie mit der Dichtung im untrennbaren Zusammenhange wären[1]. Ein anderer Umstand, der auf eine gemeinsame Quelle hinweist, ist der, daß beim



Der Triumph der Ewigkeit. — Elfenbeinrelief im Grazer Dom.

Triumph der Keuschheit stets eine Jungfrau mit dem Banner, worauf ein Hermelin abgebildet ist, dem Zuge voran geht, während in der Dichtung die Jungfrau mit dem Hermelinbanner nur beim Triumph des Todes genannt erscheint. Wer aber dieser

1) An einem in Elfenbein geschnitzten Zifferblatte des Stiftsschatzes von Kremsmünster aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, welches ringförmig um den Ziffernkreis die sechs Triumphe enthält, sitzt beim ersten Triumphe eine Frauengestalt, die christliche Liebe, auf dem Wagen, welcher von den Figuren des Glaubens und der Hoffnung gezogen wird, während die anderen Bilder in der herkömmlichen Weise behandelt sind. Da hier die Liebe vom religiösen Standpunkte aufgefaßt ist, also nicht als Illustration der Dichtung Petrarca's gelten kann, so ist diese Darstellung auch nicht als Ausnahme von der Regel zu betrachten.

erste Meister war, der am Anfange des 15. Jahrhunderts zu suchen ist, und jedenfalls eine große Autorität besessen haben muß, das wird heute schwer zu bestimmen sein.

Beim Triumph der Ewigkeit gehen die Auffassungen auseinander. Die alte Florentiner Schule stellt das Ganze als Vision dar. Die Erdkugel, d. h. ein Segment derselben, umgränzt vom Meere, das wie der Fluß Okeanos der Griechen aufgefaßt ist; dann die Himmelskreise mit Sonne, Mond und Sternen und über dem Allem thronend Gott Vater von Engeln umgeben (a und d), oder die Dreieinigkeit von Engeln und Heiligen umgeben, in Wolken erscheinend (b). Spätere Florentiner ordnen bereits einen Zug mit einem Triumphwagen an, auf welchem Gott-Vater in der Engelsglorie (g), oder die Dreieinigkeit (h) thront, gezogen von den Thiersymbolen der Evangelisten (g) oder von den Evangelisten selbst, die von ihren Symbolen begleitet sind (h). In ähnlicher Weise sind sämmtliche mir bekannten älteren Holzschnitt-Illustrationen (n) ausgeführt, welche somit alle auf die Florentiner Quelle hinweisen, auch wenn sie Venezianer Editionen angehören. Nur der deutsche Pencz (k) stellt den Erlöser auf einer Wolke erscheinend, umgeben von den Evangelisten, dar. Die Mantuaner endlich lassen den Triumphwagen von Engeln ziehen.

Wenn man die zahlreichen Variationen der Darstellung Revue passiren läßt, so fällt die außerordentliche Aehnlichkeit unserer Colloredobilder mit den Grazer Elfenbeinreliefs in allen sechs Triumphen so schlagend in die Augen, daß man die einen nur als Nachbildungen der anderen betrachten kann. Und da ich beweisen werde, daß die Grazer Reliefs älter sind und zur Zeit der Ausführung der Temperabilder höchst wahrscheinlich in Mantua waren, so ist dadurch bewiesen, daß der Maler der Colloredobilder bei seiner Arbeit unter dem Einflusse der Reliefs gestanden hat. Die Uebereinstimmungen der Reliefs und der Colloredobilder, welche von anderen gleichzeitigen oder früheren Darstellungen nicht getheilt werden, sind folgende:

Beim Triumph der Liebe: vorne auf der Plattform des Wagens sitzt gefesselt eine Figur in antikem Kostüm (bei beiden halb von rückwärts gesehen), wahrscheinlich Juppiter, den auch die Dichtung unter jene zählt, die am meisten von Amor mitgenommen wurden[1]. Auf den Pferden reiten kutschirend zwei Genien. Bei der Keuschheit: die den Wagen begleitenden Jungfrauen sind paarweise gruppirt, während in den anderen Darstellungen die Jungfrauen einen Reigen bilden oder in unregelmäßiger Ordnung dem Zuge folgen. Bei der Zeit: Saturn ist einfach als alter Mann behandelt, während er bei allen übrigen Darstellungen geflügelt, meist auf Krücken gestützt, erscheint. Bei der Ewigkeit: gerade bei diesem Triumphe, wo in der Auffassung die größten Abweichungen stattfinden, zeigt sich bei den Colloredobildern und den Grazer Reliefs die größte Uebereinstimmung. Wir geben, um dem Leser den Vergleich selbst zu ermöglichen, auf S. 69 die Abbildung dieses Triumphes der Grazer Reliefs. Nur bei diesen beiden wird der Wagen von Engeln gezogen, nur bei diesen beiden befinden sich die Symbole der Evangelisten auf der Plattform des Wagens an den vier Ecken postirt. Der Unterschied beider besteht nur darin, daß bei dem einen Christus, beim anderen Gott-Vater in der Engelsglorie thront und daß auf dem Relief den Aposteln noch die Figur des Johannes des Täufers beigegeben ist.

---

1) Das gleichnamige Gemälde von Cariani oder Bonifazio (h) zeigt ebenfalls den gefesselten Jupiter, welcher durch den beigegebenen Adler besonders markirt ist: ein Beweis dafür, daß dem Maler dieses viel späteren Werkes die Mantuaner Darstellungen bekannt waren.

Nach dieſen auffallenden Uebereinſtimmungen kann man nur annehmen, daß der Maler der Colloredobilder die Elfenbeinreliefs kannte und deren Anordnung theilweiſe benutzte. Dazu kommt noch, daß in den Gemälden wie in den Reliefs die Züge nach links gehen, und daß erſtere ganz im Geiſte von Reliefs komponirt ſind, während die anderen von der Freiheit der maleriſchen Darſtellung Gebrauch machen und die Gruppen in den vertieften Raum komponiren, ſo daß häufig die Züge ſich um einen Hügel herum bewegen, die hinteren Figuren alſo perſpektiviſch bedeutend verkürzt ſind. Endlich iſt noch hervorzuheben, daß, während bei allen anderen Cyklen Reiterfiguren vorkommen, ja bei manchen Bildern, z. B. dem Triumph des Ruhmes in a, b, c, d und k das ganze Gefolge des Zuges aus Berittenen beſteht, in den Colloredobildern ſowohl als auch in den Reliefs nicht eine einzige Figur zu Pferde erſcheint.

Es bleibt nur noch zu beweiſen, daß die Grazer Reliefs älter ſind und zur Zeit der Anfertigung der Gemälde, alſo 1491, höchſt wahrſcheinlich in Mantua waren. Daß die Reliefs aus Mantua ſtammen, hat Profeſſor Lubin ſchlagend nachgewieſen [1]. Auf den Reliquienſchreinen befinden ſich nämlich die Darſtellungen: eine Hirſchkuh gegen die Sonne ſchauend [2]), ein Ring, der von geflügelten Falkenkrallen mit Schellen gehalten wird, ein ſiebenköpfiger Drache: durchweg ſymboliſche Bilder, welche ſich genau ſo im ſogenannten Sternenſaal und in der camera dei sposi des Palazzo Ducale in Mantua als Deviſen der Gonzaga gemalt finden. Dies in Verbindung mit anderen Argumenten, auf die wir hier nicht näher eingehen können, beweiſt, daß die Schreine für die Gonzaga's angefertigt wurden. Dieſelben waren urſprünglich offenbar Caſſoni, d. h. Ziermöbel, die beſtimmt waren, im Schlafzimmer an die Wand geſtellt zu werden [3]), und kamen wahrſcheinlich mit der Prinzeſſin Eleonore Gonzaga als Brauttruhen nach Graz, als dieſelbe 1622 Kaiſer Ferdinand II. heirathete. Der fromme Hof mag ſie kurze Zeit darauf ihrer jetzigen Beſtimmung zugeführt haben, um die von Papſt Paul V. dem Kaiſer geſchenkten und ſchon 1616 nach Graz überbrachten Reliquien der Heiligen Martin, Vincenz, Maxentius und Agatha darin unterzubringen.

Was die Zeit ihrer Entſtehung betrifft, ſo beweiſt Lubin, daß ſie nicht vor 1432 entſtanden ſein können, da ſich auf denſelben das Wappen der Gonzaga's mit den vier nach derſelben Seite ſchauenden Adlern befindet, welches der Marcheſe Gonzaga 1432 vom Kaiſer Sigismund zugetheilt erhielt. Als ſpäteſtes Datum ihrer Entſtehung glaube ich 1470 anſetzen zu können, da die Ornamente an den Triumphwagen und das Füllungsornament der zwiſchen den einzelnen Bildern angebrachten pilaſterartigen Streifen ganz entſchieden den Charakter der Frührenaiſſance in ihrer erſten Epoche an ſich tragen. Vergleicht man das prachtvolle Ornament der Colloredobilder damit, ſo bleibt kein Zweifel, daß zwiſchen beiden wenigſtens ein Zeitraum von 20—30 Jahren liegen müſſe. Im Ornament der Colloredobilder finden wir den freien Fluß der Linien, den üppigen Akanthus, wie er kurz vor dem Beginn der Hochrenaiſſance, z. B. auch in den ſchönen Ornamenten der 1499 gedruckten Hypnerotomachia Poliphili, zur Anwendung kam, die

---

1) Grazer Zeitung, 1864, 5. und 6. Januar.

2) Mit einem Flugbande, das die deutſche Inſchrift: „bider (wider) Kraft“ (das K fehlt) trägt, wahrſcheinlich eine Deviſe der deutſchen Gemahlin des Lodovico Gonzaga, der Barbara von Brandenburg.

3) Siehe den Artikel: „Anfänge weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln“ in dem Werke: Moſaik zur Kunſtgeſchichte von Dr. Gottfried Kinkel. 1876

Triumphwagen in schwungvoller Komposition, während bei den Reliefs das Füllungsornament der Pilaster einen etwas trockenen, dasselbe Motiv stets wiederholenden Aufbau zeigt und die Triumphwagen plumpe Kästen bilden, die mit dem charakteristischen Ornament der allerersten Zeit der Frührenaissance geschmückt sind. Aber auch im Figürlichen ist der gleiche Unterschied bemerkbar. Die Figuren der Reliefs sind noch gedrungen, der Faltenwurf allerdings der Antike nachgebildet, aber schwer und unbeholfen, während die Figuren der Colloredobilder fast überschlank sind und im Faltenwurf erkennen lassen, daß dem allerdings schwachen Künstler die reich bewegten Gewandmotive bekannt waren, welche ein Andrea Mantegna handhabte.

Haben wir nun nachgewiesen, daß die Colloredobilder eine mehr oder minder freie Nachbildung der älteren Grazer Reliefs sind, so gibt das einen neuen Beleg dafür, daß sie nicht etwa Kopien nach Andrea Mantegna sein können; denn dieser in allen Dingen stets originelle Künstler hätte sich niemals zu einer Nachbildung oder nur entfernten Anlehnung an das Werk eines Anderen herbeigelassen.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen, so ergiebt sich Folgendes. Im Theater des markgräflichen Palastes San Sebastiano in Mantua waren an der Rückwand der Bühne sechs Bilder des Cäsartriumphes von Andrea Mantegna angebracht und vorne am Parapet des Prosceniums die sechs Triumphe Petrarca's von Francesco Mantegna. Francesco hat die Entwürfe zu seinen Triumphen wahrscheinlich in Mantua unter dem Einflusse seines Vaters Andrea nach dem Vorbilde der jetzt in Graz befindlichen Elfenbeinreliefs eines unbekannten Meisters in Tempera auf Holz ausgeführt, die großen Gemälde aber im Schlosse Marmirolo, wo er 1491 mit Dekorationsarbeiten beschäftigt war, und wo er in den großen leeren Sälen Raum für die Ausführung hatte, unter Beihilfe Tondo's auf Leinwand gemalt. Diese selbst sind heute verschollen; die kleinen Entwürfe auf Holz aber, welche von den Gonzaga's wahrscheinlich in ihrem Palaste (dem heutigen Palazzo del Tribunale) in Mantua aufgehängt waren und durch Verkauf dieses Palastes an die Familie Colloredo in Besitz dieser letzteren kamen, befinden sich heute im Schlosse Colloredo-Mels bei Udine.

Schließlich kann ich nicht umhin, dem Besitzer des genannten Schlosses, Herrn Francesco Marchese di Colloredo für die liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit welcher derselbe meine Untersuchungen unterstützte und mir gestattete, von einem der Bilder eine Pause zu nehmen, hier öffentlich meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.





Die sieben fetten Jahre. Von Ph. Veit.

Philipp Veit.

Eine Charakteristik von Veit Valentin.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

eue Aufträge konnten nun nicht ausbleiben. Auf die Empfehlung Canova's hin erhielt Veit den Auftrag, im Museo Chiaramonti im Vatican ein Fresco zu schaffen, welches die von Pius VII. ausgeführte Restauration des Colosseums verherrlichen sollte. Der Papst hatte „die Ruinen mit großen Kosten baulich gesichert und darin Kapellen, Stationentafeln und ein Kreuz aufstellen lassen. Der Maler läßt uns in das Innere des Colosseums blicken, in dem die Religion, eine Figur in siegprangender Hoheit, die ihr geweihte Stelle wieder einnimmt, zu der fromme Pilger wallen, um für die Märtyrer zu beten, die um des christlichen Glaubens willen daselbst von wilden Thieren zerrissen wurden". (Hagen, Deutsche Kunst I, S. 169.)

Durch diesen Auftrag wurde Veit zunächst gehindert, an der den Genossen inzwischen gewordenen zweiten großen Aufgabe, der Ausschmückung der Villa Massimi theilzunehmen. Als aber Cornelius seiner Berufung nach Deutschland folgte, trat Veit für ihn ein und übernahm die Ausführung der Decke im Dantesaal, von welcher das Städel'sche Institut eine Aquarellskizze besitzt. Von größerer Bedeutung jedoch ist das Altarbild in einer Seitenkapelle der Kirche S. Trinità de' monti zu Rom, eine Madonna, über deren Haupte zwei Engel die Krone des ewigen Lebens halten. „Dieses Bild, in Oel auf Goldgrund gemalt, ist von so außerordentlicher Schönheit und von einem so unberührt heiligen Sinne, dabei so vollendet in Zeichnung, Ausdruck und Ausführung, daß man vor einem Werke alter, beglückter Zeiten zu stehen meint", (E. Förster IV, S. 222) — welchem begeisterten Urtheil eines Mitstrebenden wir uns insofern anschließen, als in

der That in diesem Bilde, wie in dem später geschaffenen „Heiligen Georg" zu Bensheim, Veit das Höchste erreicht hat, was er seiner Natur nach auf dem Gebiete des Heiligenbildes erreichen konnte und was überhaupt dieses die eigene Zeit bei Seite setzende Zurückgreifen in die Vergangenheit dem Künstler gestattete. Das zweite, in seiner Art höchst vollendete Bild gehört jedoch schon einer neuen Epoche im Leben des Malers an, welche die Folge einer bedeutsamen Wendung seiner Stellung im Leben und der Kunst war: seiner Berufung nach Frankfurt am Main als Direktor des Städel'schen Institutes.

Das Städel'sche Institut, welches damals nach den ersten stürmischen Zeiten seines Existenzkampfes, von dem ganzen Jugendeifer und der Freude über die endlich errungene gesicherte Stellung erfüllt, nach allen Seiten hin seine Kraft zu entfalten und den Absichten des Stifters gerecht zu werden suchte, glaubte ein wichtiges Mittel in der Berufung eines künstlerischen Direktors des Institutes zu erkennen, der selbstverständlich eine hinreichend bedeutende Persönlichkeit sein mußte, um nicht nur durch seine Stellung an die Spitze der Kunstanstalt, sondern auch durch seine Leistungen, seinen Einfluß an die Spitze der Frankfurter Kunstwelt zu treten. Wie recht es in diesem Bestreben hatte, zeigte der Erfolg, als es, nach vergeblichem Anklopfen bei Overbeck, bei Philipp Veit Gehör fand und in diesem die Kraft gewann, welche auf Generationen hinaus eine maßgebende Wirkung ausüben sollte. Denn der Maler, der bisher nur eine private Thätigkeit ausgeübt hatte, sollte jetzt der Leitstern für die heranwachsende Jugend werden und deren Lebensrichtung gestalten helfen. Es läßt sich verstehen, wie Veit von der Bedeutung einer solchen Stellung erfaßt wurde, wie er sein Bestes für sie einsetzte, aber auch wie er diesen Einfluß als das innerste Wesen seiner Stellung erkannte, so daß mit der Beeinträchtigung des einen für ihn die andere unmöglich werden mußte.

Es war im Jahre 1830, als Veit mit seiner Familie nach Frankfurt übersiedelte. Außer seiner Gemahlin, der Tochter des römischen Bildhauers Palini, die er 1820 in ihrem vierzehnten Jahre geheirathet hatte, begleiteten ihn ein Sohn und vier Töchter. Hierzu trat noch seine Mutter, welche in Frankfurt 1839 starb. Mit dieser Uebersiedlung beginnt der bedeutendste Abschnitt in des Künstlers Leben, die Zeit, welche die dauerndsten Früchte tragen sollte. Bald sammelten sich um ihn eine Reihe tüchtiger Schüler, ja, der Ruf seiner Lehrthätigkeit verbreitete sich so, daß von der Düsseldorfer Akademie, der länger bestehenden größeren Kunstschule, junge Männer, wie Settegast, Lasinsky, Pose, Ihlée, nach Frankfurt wanderten. Am meisten Aufsehen erregte jedoch Alfred Rethel's Uebersiedelung, dessen große Entwicklung erst von dem Einflusse Veit's datirt. Hand in Hand mit dieser ersprießlichen Lehrthätigkeit ging ein rastloses künstlerisches Streben, welches in einigen Tafelbildern, wie dem „Heiligen Georg", den „Beiden Marien", der „Darbringung im Tempel" einen stimmungsvollen und gemüthstiefen, in dem Frescobild aber, welches er (1838) für das Städel'sche Institut geschaffen hat, einen großen Ausdruck fand. Es möchte dieses Werk wohl eines der hervorragendsten sein, welche die religiöse Richtung der Malerei dieser Zeit überhaupt geschaffen hat. Jedenfalls tritt an ihm die das Bedeutende in großen Zügen erfassende Eigenart des historischen Bildes, wie es der künstlerischen Anschauungsweise Veit's entsprach, am entschiedensten hervor. Man kann dieses Urtheil fällen, auch wenn man der in dem Bilde herrschenden historischen Ueberzeugung nicht beistimmt. Der Historienmaler ist eben nicht blos Illustrator, er ist freischaffender Künstler, er ist Dichter. Und ein

mächtiges Gedicht ist dieses Werk, welches den sich der bildenden Kunst am liebsten entziehenden abstrakten Gedanken kühn festhält und ihm eine Verkörperung leiht, daß die Gedankenmalerei dem Eindrucke der lebendigsten Realität in monumentaler Großartigkeit weichen muß. Von der umgestürzten Eiche, neben welcher der neue Quell emporsprudelt und auf die Bonifacius den Fuß setzt, weichen die Germanen scheu zurück, und nur die lenksamere Jugend lauscht dem Worte und folgt dem Hinweise des „Apostels der Deutschen" auf die himmlisch reine Gestalt der Religion, welche die Palme des Friedens bringt, der dem Evangelium entquillt, auf das sie hindeutet. Und während einerseits der greise Sänger mit zerrissener Harfe den vertriebenen Göttern nachsinnt und der germanische Gesang verstummt, vereinigen sich andrerseits in schöner Gruppe die drei mächtigen Stützen der Religion, die Musik mit dem Sänger und Ritter, welche die Lücke zu ersetzen und ihrer Mutter zu helfen bestimmt sind. Im Hintergrunde aber erhebt sich der großartige Kirchenbau mit dem Anfange des sehnsüchtig gen Himmel anstrebenden Thurmes, vor ihm die drei Schwesterkünste, bereit zum Ruhme Gottes vereint sich zu bemühen. Und zu dem lehrenden Mönch kommen die Kinder des neuen Geschlechtes, während durchs Gefilde die Ritter ziehen, in der Ferne aber die blühende Stadt an belebtem Strome sich erhebt und die Heimstätte des Bürgers und der durch ihn neukeimenden Kultur zeigt, ein kräftiger Gegensatz zu dem Walde, in welchen die von der Religion sich abwendenden Germanen flüchten. Die Seitenbilder zeigen die Italia und die Germania, Gestalten, welche trotz aller Schönheit vielleicht am deutlichsten jenen Hauch der Schwermuth, jene gedämpfte Stimmung empfinden lassen, welche die natürliche Folge der unter das feste Joch der Kirche gebannten, nicht zu freier Entwicklung gelangenden Individualität ist. Diese gedämpfte Stimmung tritt nicht minder charakteristisch in den für die Ausschmückung der Säle geschaffenen Deckenbildern hervor, welche den Schild des Achilles, von welchem das Städel'sche Institut die mit Gold gehöhte Zeichnung besitzt, sodann vier Scenen der griechischen Sagengeschichte behandeln, in welchen höchst merkwürdig ein feines Verständniß für die Antike sich zeigt, ohne jedoch zu vollem Durchbruch kommen zu können, wie auf dem Bild der Penelope diese selbst antiken Charakter hat, ihre Dienerinnen aber christlich-fromme Mädchen in griechischer Gewandung sind.

Diese schöne Wirksamkeit sollte leider nicht allzulange dauern. Sie fand im Jahre 1843 einen jähen Abschluß, indem Veit sein Amt niederlegte. Nach außen hin trat als Grund der von der Administration eigenmächtig vollzogene Ankauf des Lessing'schen Bildes „Huß vor dem Concil" hervor; Veit habe ihn nicht mit seinen confessionellen Ueberzeugungen vereinbaren können. Uns scheint, daß Veit ein viel zu bedeutender, bei seiner vielseitigen Bildung ein viel zu toleranter Charakter gewesen ist, als daß er eine öffentliche Galerie als Tummelplatz für die Kunsterzeugnisse des katholischen Christenthums angesehen hätte, als daß er ein auf dem Boden des protestantischen Christenthums gewachsenes Bild blos um dieses Umstandes willen hätte ausschließen können. Die Gründe liegen tiefer. Das Bild verletzte freilich, zwar nicht seine katholische, wohl aber seine religiöse Ueberzeugung; es verletzte jedoch auch seine künstlerischen Anschauungen, und der Ankauf des Bildes zeigte ihm, daß eine Richtung die Oberhand gewinne, mit der er nicht paktiren könne, ohne sich selbst aufzugeben. Es war die Düsseldorfer Schule, welche dem Geschmack des großen Publikums mehr zusagte und welche ihn bei Seite schob.

Die Führer der neudeutschen Schule, ein Cornelius, Overbeck, Veit, waren, so verschiedenartig sie sich auch je nach ihrer Individualität entwickelten, doch gemeinschaftlich von derselben großsinnigen Anschauung über die erhabene Aufgabe der Kunst erfüllt. Sie soll, wie Passavant, gleichsam das Programm der neuen Richtung verkündend und gewiß nur die im täglichen Verkehr der Freunde stets wiederholten Ansichten wiedergebend, sich ausdrückt [1], „nicht zum bloßen Spielwerk und dem Kitzel für die Sinne mehr angewendet werden; nicht blos zur Ergötzung und Prachtliebe geehrter Fürsten oder schätzenswerther Privatpersonen: sondern hauptsächlich zur Verherrlichung eines öffentlichen Lebens. Soll dieses würdig geschehen, so muß ein ernster hoher Sinn aus dem Kunstwerke sprechen, auf daß er den besseren Theil des Volkes ergreife und ihn bestärke in den Gesinnungen, welche, außer dem Kreise des Privatlebens, ein allgemeines volksthümliches Interesse erregen". Der höchste Gegenstand dieses volksthümlichen Interesse's war für diese drei Künstler in übereinstimmender Weise die eine große weltumgestaltende Thatsache des Christenthums, die in ihrer Bedeutsamkeit darzustellen, ihnen als die eigentliche Aufgabe der Kunst erschien. Hierzu bedurfte es einer besonderen Sprache, welche sich die Künstler schufen, indem sie zwar am Modell studirten, bei der Komposition aber aus der schöpferischen Phantasie heraus frei gestalteten. So erhielten ihre Schöpfungen jenen idealen Charakter, der von der Realität nur eben das nicht zu Entbehrende entlehnt, sonst aber eine Allgemeingiltigkeit der Formen erstrebt, die ein Abbild der ihrer Absicht nach zur Darstellung bestimmten allgemeinen Wahrheit sein sollte. Während also der künstlerische Genius zu Gestaltungen voll packender Realität verlockte, trieb die religiöse Grundstimmung zu weltflüchtiger Idealität — ein Widerspruch, von welchem die Schule sich nicht zu befreien vermochte, der aber verstehen läßt, wie das Publikum sich beifällig dem Vierten im Bunde und der von ihm angebahnten Richtung zuwenden konnte. Es war eine eigenthümliche Fügung, daß mit jenen dreien an den Bartholdy Fresken als vierter W. Schadow arbeitete, der seiner innersten Richtung nach, wohl hauptsächlich aus Mangel an freigestaltender Phantasie, gerade im Gegensatz zu seinen Genossen, vom Modell ausging und, wenn er es auch zu idealisiren suchte, doch im Wesentlichen an ihm kleben blieb, so daß in seinen Schöpfungen die durch die Gesammtrichtung verlangte ideale Hülle sich wie ein schlecht passendes Kleid um die getreu abconterfeiten Körper legt, wovon seine „Zehn Jungfrauen" im Städel'schen Institut eine nur allzudeutliche Probe geben. Aber immerhin war doch hier eine greifbare Lebenswahrheit, noch befördert durch die von Schadow, im Gegensatz zu der von Cornelius und auch Veit bevorzugten Frescomalerei, mit Vorliebe angewendete Oeltechnik, welche zu einem realistischen Eingehen auf das nebensächliche Detail verlockte, während jene anderen Künstler, gerade um den großen historischen Ton zu bewahren, sich hiervon geflissentlich ferne hielten. Und in dieser Richtung trat nun mit frischer Kraft und bedeutendem koloristischem Talent, sowie scharfem Blick, auf die realistische Seite K. F. Lessing. Während W. Schadow in der Gesammtauffassung mit seinen früheren Genossen in Uebereinstimmung blieb, wandte sich Lessing der weltlichen Historienmalerei zu. Dies würde ihn nun noch nicht in Gegensatz zu Veit gebracht haben — wir brauchen

---

1) Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem Deutschen Künstler in Rom [J. D. Passavant]. Heidelberg und Speier. 1820. S. 78 ff.

nur an Rethel zu denken, der gerade unter Veit's Leitung denselben Uebergang von der religiösen Historienmalerei zur weltlichen machte. Aber Rethel blieb auf dem gemeinsamen Boden des volksthümlichen Interesses, Lessing sagte sich schroff davon los, indem er in die Zeit der das Volk zerspaltenden Kämpfe griff und, was für Veit entscheidend war, diese Kämpfe mit so tendenziöser Schärfe darstellte, daß an eine wahrhaft religiöse Grundstimmung als die eigentliche Quelle der Kunstschöpfung nicht gedacht werden konnte. Dazu kam die übermäßige Betonung des Kolorits, in welcher Lessing wohl schon den Einfluß der neuen belgischen Schule verräth, die übertriebene Hervorhebung der realistischen Seite und, speciell bei dem für Frankfurt in Frage stehenden Hußbilde, die abstoßende karikaturartige Auffassung der gegnerischen Seite. Und sind denn nun die Lessing'schen historischen Bilder wirklich solche? Und verdient speciell „Huß vor dem Concil", der aber nicht vor dem Concil, sondern vor einer beliebig erfundenen, keine Entscheidung herbeiführenden Vorversammlung ohne offizielle Bedeutung steht, verdient dieser Huß die Bezeichnung eines historischen Bildes? Wo ist hier die Erfassung des wichtigen, entscheidenden, mit Thaten gesättigten und Thaten gebärenden Momentes, dessen Darstellung die Aufgabe des historischen Bildes ist? Ja, wenn die lebensgroße Wiedergabe historischer Personen das Anrecht auf diese Benennung gäbe! Dieser Huß ist aber nichts als ein tendenziöses Genrebild mit historischer Grundlage in lebensgroßen Figuren, und wenn dies als Höhepunkt der historischen Malerei aufgefaßt und gepriesen, wenn dies als Musterwerk für die heranreifende Künstlerschaft in die Galerie eingereiht wurde, da hatte allerdings Veit an einer solchen Anstalt nichts mehr zu thun, die den Lebensnerv seines künstlerischen Wesens achtungslos durchschnitt. Zudem war dies nicht die erste Mahnung einer anderen, ihren Platz verlangenden Zeit. Schon 1841 war Jakob Becker aus Worms als Lehrer an das Städel'sche Institut berufen, ein Künstler, der eines wohlverdienten Rufes auf dem Gebiet des Bauerngenre's genießt und dessen „vom Blitz erschlagener Schuster" damals zu solcher Popularität gelangte, daß selbst bis auf den heutigen Tag sich häufig das Interesse an der Kunstsammlung des Institutes auf dieses Bild concentrirt, der aber auch über diesen engen Kreis nicht hinauszugehen vermochte. Hiermit war ein Zweig der Malerei, der innerhalb seiner Grenzen auch nach Veit's Ueberzeugung der Bedeutung nicht ermangelte, wohl aber des Anspruches entbehrte, gleichen Ranges neben die Historienmalerei zu treten, in eine dem Geschmack des Publikums allerdings zusagende selbständige, thatsächlich wohl sogar dominirende Stellung getreten, welche Veit's künstlerische Ueberzeugung auf's Tiefste verletzen mußte, nach welcher die Historienmalerei unter allen Umständen die führende Rolle haben sollte. Unter solchen Umständen bedurfte es denn nur eines äußeren Anlasses, um Veit auch zum äußeren Aufgeben einer Stellung zu bewegen, deren festen Boden er unter seinen Füßen schwinden sah. Diesen Anlaß bot der ohne seine, des Direktors, vorgängige Befragung von Seiten der Administration geschehene Ankauf eines Bildes, dessen Art ihm obendrein ein schlagender Beweis dafür sein mußte, daß man seine Kunstrichtung nicht mehr als die mustergiltige und maßgebende anzusehen in der Lage sei. So legte er zu Anfang des Jahres 1843 sein Amt nieder, in demselben Jahre, in welchem Biefve's „Compromiß" und Gallait's „Thronentsagung Karl's V." ihren Triumphzug durch Deutschland antraten und der modern-koloristischen Richtung zum endgiltigen Siege verhalfen. Da mußten denn die alten Meister zurücktreten, Veit in Frankfurt, wie schon 1841 Cornelius in München.

Mit diesem Rücktritt endigt jedoch nicht Veit's Wirksamkeit in Frankfurt. Er verweilte vielmehr noch 10 Jahre hier und schuf noch eine Reihe von bedeutenden Werken, die ihm gleichsam zum Entgelt für den unter Mißbilligung der Künstlerschaft und des kunstsinnigen Publikums erfolgten Rücktritt zugewiesen wurden und deren Bestellung ihm zeigte, daß seine Bedeutung nicht überall verkannt war. Dahin gehört besonders das von der Stadt für den Dom bestellte große Altarbild „Mariä Himmelfahrt"; und wie er schon früher in seinen für den Kaisersaal gemalten Bildern (Karl der Große, Otto der Große, Friedrich II. und Heinrich VII.) gezeigt hatte, daß ihm keineswegs die Kraft fehle, das Individuum scharf zu charakterisiren, so bewährte er diese Seite seiner künstlerischen Befähigung in mehreren trefflichen Frauenbildnissen (Frau Senator Bernus und Frau Brentano). Am bedeutendsten möchte aber auf diesem Gebiete das noch nicht lange vom Städel'schen Institut angekaufte, schon in Rom entstandene Bild des Abbé Noirlieu sein, ein Porträt voll der trefflichsten Charakteristik des feinen, sinnigen Mannes, dessen Seele, wie ein unerforschliches Meer zu immer neuer Betrachtung und Ergründung reizend, aus den durch feste Selbstbeherrschung zusammengehaltenen Zügen hervortritt, während wir die Empfindung nicht zurückzudrängen vermögen, daß sie im gegebenen Momente in mächtiger Flamme müsse auflodern können. In sein eigentlichstes Fahrwasser kam aber der Künstler erst wieder, als ihm die Möglichkeit wurde, das kirchliche Epos für den Mainzer Dom zu schaffen, womit ihm ein langgehegter sehnlicher Wunsch erfüllt wurde, ähnlich wie seinem Freunde Cornelius, als diesem der Entwurf zu den Camposanto-Fresken aufgetragen wurde. Und wenn man auch nicht, wie bei diesem, sagen kann, daß dies letzte umfassendere Werk auch das größte des Künstlers sei, so ist es doch weit bedeutender, als vielfach zugestanden worden ist. Daneben aber fand der Meister noch vielfach Gelegenheit, in anderen Werken sein Können zu zeigen und durch sie frühere Verbindungen wieder anzuknüpfen, wie denn das für das Städel'sche Institut geschaffene „Magnificat" in Mainz entstanden ist.

So kam es denn, daß, als Veit nach dem Frankfurter Dombrand sein bei diesem Unglück verletztes Dombild in Frankfurt restauriren wollte, ihm ein Atelier vom Städel'schen Institute zur Verfügung gestellt wurde. Ihn, wie es die Künstler wünschten und wie es die damalige Administration beabsichtigte, ganz wieder nach Frankfurt zu ziehen, gelang jedoch trotz der mannigfachsten Bemühungen nicht, da sich keine Form finden ließ, welche zugleich den Wünschen Frankfurts und dem taktvollen Empfinden des Künstlers nach allen Seiten hin gerecht zu werden vermochte. So verblieb denn Veit bis zu seinem Ende in Mainz, unabläßig schaffend und noch im Todeskampfe bemüht, der unaufhörlich zuströmenden Gestaltenfülle Ausdruck zu geben.

Höchst merkwürdig ist es, zu verfolgen, wie Veit in seinen letzten Werken sich offenbar bemühte, der mehr und mehr zur Herrschaft gelangenden koloristischen Richtung gerecht zu werden, eine Wendung, die im Großen und Ganzen für ihn nicht glücklich war, und die zu einer wirklich vollendeten Schöpfung vielleicht nur in dem letzten Werke seiner Hand geführt hat, in dem vortrefflichen, der Familie gehörigen Selbstbildniß des Künstlers, welches wir diesem Aufsatze vorangestellt haben. Hier sind uns, wie in einem kostbaren Vermächtniß, jene bei allem hohen Ernste doch freundlich milden, sinnigen Züge bewahrt, die so rein eine schöne Seele wiederspiegelten. War es doch ihrem Träger vergönnt gewesen, sich früh zu einer ihn beseligenden Einheit der Anschauung durchzuarbeiten, als deren Ausfluß uns seine Werke entgegentreten;

und war es ihm doch durch eine reiche Bildung vergönnt gewesen, diese einheitliche Anschauung vor der Einseitigkeit zu bewahren, so daß er auch ihm fremde Richtungen zu schätzen, ja selbst zu fördern verstand, sofern sie nur seiner innersten Ueberzeugung nicht feindlich und der Arbeit seines Lebens Vernichtung drohend sich entgegenstellten. Gerade diese Eigenschaft aber mußte ihn in hohem Grade zum Lehrer befähigen, um den sich die Schüler begeistert schaarten, weil sie sich durch seinen hohen Sinn erhoben, nicht aber in ihrer Eigenart beschränkt fühlten. Darum folgten sie ihm bei seinem Rücktritt ohne Schwanken getreu in sein Privatatelier nach Sachsenhausen, bis sie allmählich selbständige Lebensstellungen einnahmen und die Letzten von ihnen vor den Folgen der politischen Bewegung von seiner Seite weichen mußten. Darum blieb er auch nach seinem Ausscheiden aus seiner amtlichen Stellung der ideale Mittelpunkt der Frankfurter Künstlerschaft, ja selbst nach seiner Uebersiedelung nach Mainz war er der Patriarch, in dessen Namen sie sich einig fühlte, um den sie sich sammelte, wenn er zum Besuche kam, den sie als ihr theures Haupt feierte, wenn er sein Geburtsfest beging, und dessen wir hier in dankbarer Verehrung gedenken. Der bedeutende Mensch ist ja nicht todt, wenn er gestorben ist. Es beginnt vielmehr für ihn jenes dauerndere Leben, welches auf der Bedeutung seiner Schöpfungen beruht und welches in dem bleibenden Gedächtniß der seine Einwirkung fühlenden Nachwelt seinen festen Boden hat.



Kunstindustrielle Ergebnisse
der Berliner Gewerbeausstellung von 1879.



Die Berliner Kunstindustrie ist von der Wiener Weltausstellung bekanntlich nicht mit Ehren heimgekehrt. Seit Schinkel hatte sich kein schöpferisches Genie mehr ihrer angenommen. Die Schüler Schinkel's waren nicht im Stande, den Formen- und Ideenkreis ihres Meisters zu erweitern, und so siechte die Kunstindustrie Berlins ein Menschenalter lang auf ausgetretenen Geleisen an der alten Schablone dahin, bis Anno 1873 in Wien die Versumpfung und totale Verrottung aller Welt offenbar wurde. Dieses Fiasco wurde indessen eine heilsame Lehre, eine Mahnung zur Umkehr. Eine große Anzahl von Architekten und Fabrikanten war nach Wien gegangen und hatte dort nicht bloß an den Mustern des Weltausstellungsbazars gelernt, sondern auch durch die glänzenden Resultate der Wiener Bauthätigkeit Anregungen erfahren, die daheim auf fruchtbaren Boden fielen. Mit Eifer und Energie wurde gearbeitet und das neu Gesehene und Gelernte zunächst in der Dekoration und inneren Ausstattung der Wohnräume verwerthet. Die seit 1871 wieder erwachte Baulust bot vollauf Gelegenheit dazu. Während man so im Stillen in sich ging und die Scharte auszuwetzen suchte, wurden die Vorbereitungen zu der Weltausstellung in Philadelphia gemacht, an der sich Deutschland, insbesondere Berlin, in einem so geringen Grade betheiligte, daß die Ausstellung nicht einmal ein oberflächliches Bild von dem wirklichen Stande der deutschen Industrie bieten konnte. Nichtsdestoweniger wurde dieses völlig lückenhafte Bild von der amerikanischen Presse für das thatsächliche Abbild der deutschen Industrie gehalten und demgemäß nur abfällig beurtheilt. Leider machte sich der Kommissar der deutschen Reichsregierung, den seine Studien nicht befähigen, ein selbständiges, fachmännisches Urtheil über kunstindustrielle Leistungen zu fällen, weil sie auf ein ganz anderes Gebiet gerichtet sind, zum Sprachrohr all' dieser mißgünstigen und absprechenden Kritiken. Es ist bekannt, welche Panique das Urtheil „Billig und schlecht", das er von jenseits des Oceans der deutschen Industrie zurief, in Deutschland hervorgerufen hat; es ist bekannt, wie dieses unpatriotische Wort von den politischen Gegnern und den kommerciellen Konkurrenten Deutschlands zum Schaden der deutschen Produktion ausgebeutet worden ist. Und es fiel gerade in eine Zeit, in welcher Handel und Wandel in Folge des wirthschaftlichen Rückschlags, der Oesterreich und Deutschland gleich hart betraf, völlig danieder lag. Aber auch durch diesen zweiten Schlag ließ sich die Energie der Berliner in ihrem einmal begonnenen Werke nicht niederbeugen. Die Bauthätigkeit war inzwischen wieder in's Stocken gerathen, und die Kräfte der Architekten konnten sich noch mehr als früher dem Regenerationswerke widmen. Ferner wurde unter dem niederschlagenden Eindrucke des Verdammungsurtheils von Philadelphia aus privater Initiative ein „Kunstgewerbeverein" gegründet, der sich unter dem Vorsitze eines Professors der Photographie von derselben Gewerbeakademie konstituirte, deren Direktor der Regierungskommissar von Philadelphia, Sidney und Melbourne ist. Anfangs wurden die Bestrebungen dieses Vereins, der sich nicht der mindesten Beachtung der Regierungsorgane zu erfreuen hatte, mit Geringschätzung angesehen. Aber er wuchs im Stillen, und heute zählt er

bereits nahe an 300 Mitglieder, ein Zeichen, daß unsere Kunstindustriellen das dringende Bedürfniß fühlen, sich durch Mittheilungen, Vorträge und Demonstrationen gegenseitig zu fördern und fortzuhelfen. So bescheiden diese Anfänge im Vergleich zu andern Metropolen, insbesondere zu Wien und Paris, auch sind, sie haben doch auch das Ihrige zu dem glänzenden äußeren Erfolge beigetragen, welchen die Berliner Gewerbeausstellung von 1879 erzielt hat.

Auch sie ist aus der Initiative von Privatleuten hervorgegangen. Die Regierung verhielt sich dem Projekte gegenüber eher ablehnend als fördernd. Es gewann gerade in einer Zeit feste Gestalt, als die Sorgen der Regierung durch die Maßregeln gegen die zu bedrohlicher Stärke herangewachsene Sozialdemokratie vollauf in Anspruch genommen wurden. Es war eine Zeit tiefster Niedergeschlagenheit, allgemein verbitterter Stimmung und allgemeinen Mißtrauens, als die ersten Baracken sich auf einem öden, von den Bögen der im Bau begriffenen Stadtbahn unbequem durchschnittenen Terrain vor der Stadt erhoben. Kein Wunder, wenn sich selbst ein großer Theil der tonangebenden Industriellen gegen das Unternehmen ablehnend und kühl verhielt. Nach dem glänzenden Verlaufe der Berliner Bauausstellung von 1874, die zugleich alle zur inneren Wohnungsausstattung gehörigen kunstgewerblichen Produkte umfaßte, war es die Berliner polytechnische Gesellschaft, die im Verein mit dem Komité jener Bauausstellung den Gedanken einer Gewerbeausstellung im großen Stile formulirte und mit zäher Energie in's Werk setzte. Beide Körperschaften haben ihr Ziel vielleicht zum größten Theile dadurch erreicht, daß sie die Oberleitung des Ganzen in die Hände eines vielfach erprobten Mannes, des Fabrikbesitzers Fritz Kühnemann, legten, der mit einer an Absolutismus und Tyrannei grenzenden Machtvollkommenheit schalten und walten durfte, der diese Machtvollkommenheit nicht selten bis zur Rücksichtslosigkeit steigerte, dafür aber auch das Werk mit beispielloser Konsequenz und Energie in durchaus einheitlichem Geiste schuf und fünf Monate lang auf gleicher Höhe erhielt. Solche und ähnliche Erfahrungen der ersten Ausstellung, die nicht bloß ohne Defizit, sondern mit einem erklecklichen Gewinnüberschuß geschlossen hat, dürften in Zukunft für ähnliche Unternehmungen zu beherzigen sein. Dazu gehören auch die vollauf gerechtfertigten Concessionen an das Vergnügungsbedürfniß des besuchenden Publikums. Noch auf keiner zweiten Ausstellung ist so für den Comfort und die Behaglichkeit der Besucher gesorgt worden, und beide Theile, Producenten und Consumenten, haben sich bei diesem Verhältniß gleich wohl befunden.

Ueber die Baulichkeiten läßt sich wenig sagen. Der Kostenersparniß halber waren die Gebäude der Hannöverschen Provinzialausstellung erworben und für den umfassenden Zweck erweitert worden. Sie genügten den Bedürfnissen, verriethen keinen hervorragenden, architektonischen Gedanken, glänzten auch nicht durch Reichthum und Geschmack der malerischen Dekoration, sie waren aber auch nicht lächerlich und fügten sich harmonisch dem freundlichen, durch anmuthige Garten- und Wasseranlagen belebten Gesammtbilde ein. Nur die gelungene Verwerthung der Stadtbahnbögen, welche das Hauptgebäude der Länge nach durchschnitten, für Ausstellungszwecke verdient eine besonders rühmliche Erwähnung.

Die Triumphe, welche die Berliner Maschinenindustrie und die in höchstem Flore stehende Fabrikation wissenschaftlicher Instrumente und elektrischer Apparate davongetragen haben, kommen für unsere Aufgabe nicht in Betracht. Uns interessirt nur der Antheil, welchen die Kunstindustrie an dem glänzenden Erfolge gehabt hat. Wir haben schon oben den Einfluß der Architekten auf die im Flusse begriffene Regeneration des Berliner Kunstgewerbes hervorgehoben und wollen nur konstatiren, daß sie auch auf der Gewerbeausstellung eine völlig dominirende Rolle gespielt haben. Ihr Herrschaftsgebiet erstreckte sich von dem monumentalen schmiedeeisernen Portal bis auf das zierliche Ohrgehänge der Dame. Büffets, Oefen, Tapeten, Kandelaber, Gläser, Emailmuster, — kurz, wohin das Auge blickte, überall paradirte der Name eines mehr oder minder renommirten Architekten als des erfindenden Genie's. Die Zahl der Fabriken, welche eigene Zeichner und Modelleure besitzen, die sich in steter Verbindung mit den Anforderungen des Materials und den Fortschritten der Technik weiterbilden, ist verschwindend klein. Selbst der kleinste Industrielle zieht es vor, seinen Schaukasten mit dem Namen eines Architekten zu schmücken, der oft von den Bedingungen des Materials und der

Leistungsfähigkeit der Technik keine Ahnung hat. Von denjenigen Architekten, die sich wirkliche Verdienste um die Hebung der Berliner Kunstindustrie erworben haben, nennen wir Kayser und v. Großheim, Ende und Böckmann, Heyden, Licht, Luthmer, Ihne und Stegmüller. Die letzteren gehören freilich bereits zu der Kategorie der Allerweltskünstler, die so ziemlich für alle Gebiete der Kunstindustrie Zeichnungen geliefert, ohne es auf einem einzigen zu einem unbestrittenen Erfolge gebracht zu haben. Die Nachtheile, die sich daraus ergeben, daß die Förderung des Berliner Kunstgewerbes fast ausschließlich in Händen von Architekten liegt, traten bei ihren Arbeiten am deutlichsten zu Tage, vornehmlich die Sucht, mit schweren Gliederungen überall eine monumentale Wirkung anzustreben. So laborirte z. B. ein von Spinn und Mencke nach ihren Entwürfen ausgeführter Prunkschrank von italienischem Nußbaum mit Ebenholz-, Mahagoni- und Elfenbeindekoration in verschiedener Technik an dem schweren Fehler, daß die Säulen der Frontarchitektur an die Thüren angeklebt waren und sich mit diesen bewegten. Die musterhafte Gediegenheit der Technik, die Sauberkeit und Präcision der Holzbildhauerarbeiten haben diesem Schranke trotzdem die goldene Staatsmedaille eingetragen — es wurden nur acht vertheilt, — weil die Preisrichter von dem Grundsatze ausgingen, nicht die künstlerische Erfindung, sondern die technische Ausführung zu prämiiren.

Wie in Leipzig erregten auch in Berlin die Zimmereinrichtungen, welche, zwanzig an der Zahl, die beiden Langseiten der Querhalle einnahmen, den unbeschränkten Enthusiasmus des Publikums. Seit der Eröffnung der Gewerbeausstellung schwärmt in Berlin Jedermann für Renaissance und stilvolle Wohnungsdekoration, weil sich die zwanzig Cojen in ihrer malerischen Etalage gar zu hübsch präsentirten. Daß diese Zimmereinrichtungen keine Muster sein konnten, die ohne Weiteres zu kopiren sind, übersah die Mehrzahl. Der Umstand, daß die Schauseite offen und von Möbeln unbesetzt bleiben mußte, zwang die Arrangeure, das Mobiliar auf einen sehr beengten Raum zu vertheilen, und überdies waren die Räume entweder nur mit einem oder mit gar keinem Fenster versehen. In jedem Falle mußten diese Proben stilvoller Einrichtungen ein falsches Bild von wirklicher Wohnungsausstattung bieten. Doch haben sie auch ihre verdienstlichen Seiten gehabt. Indem sich Tapezierer, Möbeltischler, Bronzewaaren-, Teppich- und Oefenfabrikanten, die Händler mit Objekten der Kleinkunst u. s. w. unter Leitung von Architekten, Bildhauern und Malern zu einem gemeinsamen Wirken vereinigten, lernten sie einerseits ihre Kräfte an einander messen, andrerseits erfuhr das Publikum, daß man alle Requisiten einer luxuriösen Einrichtung, die man früher nur allzu häufig aus Paris bezog, in derselben Güte und sogar noch billiger und solider auch in Berlin haben kann. Namentlich haben sich die Berliner Tapezierer, in zweiter Linie die Möbeltischler in einem höchst vortheilhaften Lichte gezeigt. Die Ersteren haben die Thatsache, daß die trostlose Zeit der Zahmheit und Farbenfeindlichkeit in der Dekoration für Berlin, hoffentlich für immer, abgeschlossen ist, durch einige glänzende Beispiele illustrirt. Von ihnen sei nur das durch höchst noble Farbenwirkung sich auszeichnende Damenboudoir von M. Rosenfeld erwähnt. In einem von Kayser und von Großheim entworfenen Speisezimmer kam das von Max Schulz u. Co. in Nußbaum und Eichenholz mit reichen Holzschnitzereien ausgeführte Mobiliar in erster Linie in Betracht. In der Eleganz der Profile war jede Schwerfälligkeit, in den Gliederungen der Thür und der Wandtäfelungen jede Unklarheit glücklich vermieden. Das höchste Lob verdiente aber auch hier die technische Ausführung, die namentlich in den mit unvergleichlicher Akkuratesse aus Ebenholz und Birnbaumholz geschnittenen Intarsien Außerordentliches geleistet hat. Diesem Zimmer wurde ebenfalls eine goldene Staatsmedaille zu Theil. Am unbeschränktesten kam die Farbe in einem Speisezimmer zur Herrschaft, welches von dem Architekten A. Schütz und dem Maler M. Meurer entworfen war, der sich um die Kräftigung und Veredlung des Berliner Farbensinns durch Lehre und Beispiel schon so große Verdienste erworben hat. Es lag etwas von der Behäbigkeit und dem Reichthum der venezianischen Renaissance auf dieser splendiden Einrichtung, in der sich ungebrochene, tiefgesättigte Farbenwerthe zu einem vollen Akkord vereinigten. Unter dieser Hochfluth von Renaissanceräumen, die an Pracht und Reichthum miteinander wetteiferten, in denen aber kein Mensch zwei Schritte machen konnte, ohne einen Gegenstand umzustoßen, nahm sich ein gothisches Herrenzimmer von

Franz Seelig ziemlich dürftig aus, obwohl es, für sich betrachtet, ohne Seitenblick auf die pruntvollen Rivalen, den Beweis lieferte, daß der Urheber, Zeichner, Bildhauer und Möbelfabrikant in einer Person die Prinzipien des gothischen Stils dem modernen Bequemlichkeitsbedürfniß zu akkommodiren weiß, ohne ihnen Gewalt anzuthun.

Nächst der Möbeltischlerei und der Tapeziererkunst haben die schmiedeeisernen Arbeiten einen unbestrittenen, über alle Erwartung glänzenden Erfolg gehabt. Es ist das Verdienst von Eduard Puls, diese fast in Vergessenheit gerathene, jedenfalls ganz außer Praxis gekommene Kunst unserer Altvordern nicht bloß neu belebt, sondern auch zu einer bis dato unerhörten, technischen Vollkommenheit gebracht zu haben. Während die Kunstschlosser und Schmiede des 15. und 16. Jahrhunderts sich auf Thore, Schlußgitter, Feuerpfannen, Fackelhalter, Thürbeschläge und Thürklopfer beschränkten, hat der Schmied des 19. Jahrhunderts fast alle Hausgeräthe des modernen Comforts in seinen Bereich gezogen. Neben den prachtvollsten schmiedeeisernen Kronen, die für einen ganzen Kerzenwald eingerichtet waren, und den zierlichsten Handleuchtern von polirtem und mit Wachsfarbe schwarz gedecktem Eisen fanden wir in der Puls'schen Ausstellung Briefkasten, Blumen-, Waschbecken- und Handtuchständer, Ofenschirme, Holz- und Kohlenkasten in den gefälligsten Formen, die sich meist an die deutsche Renaissance anschlossen. Selbst mit einem der vertracktesten Möbel der modernen Wohnung, mit einem Garderobenhalter, war von Ende und Böckmann der Versuch gemacht worden, ihn aus den Bedingungen des Materials heraus neu zu konstruiren und seine Steifheit durch einen gewissen formalen Reiz zu beleben. In gewaltigen Portalen für Paläste und Gebäude erhebt sich die Ornamentik zu einem phantastischen Schwung, dem die Technik des freihändig arbeitenden Schmiedes bis in die gewagtesten Kombinationen folgt. Durch die Verbindung polirter Theile mit schwarzen Gliedern gewinnt das luftige Dekorationssystem von Blättern, Blumenkelchen und zu dünnen Spiralen gewundenen Ranken, welches die konstruktiven Grundlinien mit einem unbeschreiblichen Reize umspielt, auch einen malerischen Effekt, der von anderen Fabrikanten, z. B. von Knopfe, auch für kleinere Hausgeräthe, für Kaminschirme u. dgl. mit Glück verwerthet worden ist.

Adolf Rosenberg.

(Schluß folgt.)





Kunstliteratur.

Mrs. Mark Pattison, The Renaissance of Art in France. London, C. Kegan Paul and Co. 2 vols. 1879. 8.

Léon Palustre, La Renaissance en France. Dessins et gravures sous la direction d'Eugène Sadoux. Paris, A. Quantin. Livr. 1—2. 1879. Fol.

Ein gelehrtes Buch, von Damenhand geschrieben, begegnet stets einem wohl kaum ungerechtfertigten Vorurtheile, sogar angesichts des gewiß sehr mildernden Umstandes, daß die Hand und was sonst mit derselben in Zusammenhang steht, nicht eben der Schriftstellerei bedürfte, um Sympathien zu erwecken. Es gibt aber auch Ausnahmen, die dieses Vorurtheil gegen federführende schöne Hände glänzend widerlegen, und zu diesen gehört in jeder Beziehung Mrs. Pattison, die uns mit ebenso viel Grazie wie Freimuth und Unbefangenheit in die Zauberwelt der französischen Renaissance einführt. „Französische Renaissance“ — so sollte eigentlich der Titel des Buches lauten und nicht: „Die Renaissance in Frankreich“, wie es thatsächlich heißt und leicht mißverstanden werden könnte.

Man ist nämlich bei uns gemeiniglich der Ansicht, daß erst die Berufung italienischer Künstler an den Hof der französischen Könige die Renaissance in Frankreich eingeleitet und auf ihren Charakter bestimmend eingewirkt habe, und man pflegt da meist die Namen Lionardo da Vinci, Primaticcio, Fantuzzi, Rosso, Serlio u. a. zu nennen. Wie muß nun der Leser erstaunen, wenn er findet, daß in den zwei starken Bänden, welche hier das Aufblühen der französischen Renaissance in so beredten Worten schildern, von jenen Italienern und ihren einheimischen Schülern fast gar nicht die Rede ist, oder doch nur in dem Sinne, um sie von dem eigentlichen Gegenstande der Darstellung auszuschließen! Dieser Hauptgegenstand aber ist die Bethätigung des originalen, der französischen Nation selbst eigenthümlichen Kunstgenius bei dem Wiedererwachen des individuellen geistigen Lebens im 15. und 16. Jahrhunderte. In dem farbenreichen Bilde, welches dasselbe darbietet, erweist sich das Schaffen der gerühmten fremden Meister, z. B. der Schule von Fontainebleau, nur wie ein exponirter Vorposten, wie eine Insel, die bald genug wieder vom Strom der Zeit fortgeschwemmt wird. Ebenso verschmäht es die Verfasserin, solche französische Meister, die sich in Italien ihrer Eigenart entäußert haben, die sogenannte römische Schule, oder Lothringer, die damals ja noch nicht zu Frankreich zählten, mit in Betracht zu ziehen, wie etwa René Boivin, Nicolas Beatrizet, Nicolo della Casa oder Pierre Woeiriot. Nur der eigentlich französischen Kunst und den maßgebenden Meistern, die dem Lande ganz angehörten und deren Leistungen dem Lande zu Gute kamen, ist das Buch gewidmet.

Es ist eine der wichtigsten, anziehendsten und zugleich schwierigsten Perioden der französischen Kunstgeschichte, welche hier die erste umfassende Darstellung erfahren hat. Ich fühle mich daher gemüßigt, das günstige Urtheil, welches ich bereits im Londoner „Athenäum“ über das Werk von Mrs. Pattison abgegeben habe, hier vor einem deutschen Leserkreise in den Hauptzügen zu wiederholen. Die Beschränkung des Stoffes auf das Einheimische und Nationale, wie auf das 16. Jahrhundert mit Ausschluß des Barockstiles ist auch nur geeignet, der inneren Einheit des Werkes zu Gute zu kommen. Innerhalb dieses Rahmens sind dann die Kunstdenkmäler sowohl als auch die reichen urkundlichen Quellen mit einer großen und einer bei solchen Arbeiten nicht gewöhnlichen Gelehrsamkeit ausgebeutet. Der Stoff ist nicht chronolo-

gisch angeordnet, sondern nach den einzelnen Kunstzweigen und den maßgebenden Persönlichkeiten. Das Gleichartige wird, so zusammengerückt, besser verstanden, das Ganze wird übersichtlicher. Der erste Band ist der Architektur, Skulptur und Malerei gewidmet, der andere der Glasmalerei, dem Holzschnitt und Kupferstich, der Emailmalerei und der Faience. Am Schlusse folgt dann eine synchronistische Tafel, welche die verschiedenartigen Thatsachen von 1440 bis 1595 ihrer Reihenfolge nach zusammenstellt, zugleich mit Angabe der Quelle, aus welcher die Nachricht geschöpft wurde, so daß man mit Hilfe dieser Tafel die Forschung der Verfasserin leicht kontroliren kann, während der Text des Buches frei von Anmerkungen und Nachweisungen geblieben ist.

Diese Entlastung des Textes kommt natürlich der Darstellung zu Statten. Die Verfasserin bewegt sich darin in der ungezwungensten Weise. Ohne den Ernst der Aufgabe je aus dem Auge zu verlieren, und recht im Einklange mit dem pikanten Gegenstande der Schilderung, weiß sie den Leser durch eine lebhafte, geistreiche, zuweilen einschmeichelnde Schreibart zu fesseln und zu erwärmen. Wir erfahren so, daß lange vor der Berufung jener italienischen Meister nach Fontainebleau französische Künstler theils nach Rom zogen, theils durch theoretische Studien sich zu dem Geiste der neuen Zeit auch die neuen, dem klassischen Alterthume entlehnten Formen anzueignen wußten. Nur an die gar zu frühe Anwesenheit Jean Fouquet's in Rom (1440) und an sein Schülerverhältniß zu Filarete möchten wir doch schwerlich glauben, uns vielmehr denjenigen anschließen, welche bei Vasari's Worten („mentre al suo servizio in Roma dimorava") nur an den Papst und an Filarete denken. Das ihm in Rom zugeschriebene Bildniß Papst Eugen's IV. brauchte ja nicht nach dem Leben gemalt zu sein. Frankreich erhält somit den zweiten Platz in der Geschichte der Renaissance unmittelbar hinter Italien und weit vor den Nationen rein germanischer Race, wie den Deutschen und Engländern, welche der modernen Kunst erst spät und immer nur zögernd ihre Gefühle zugewendet haben. Ja es ist überraschend, wie rasch und entschieden sich Frankreich von dem gothischen Stile, den es doch 300 Jahre früher geschaffen hatte, abwendet.

In dem glänzend geschriebenen Einleitungskapitel schildert die Verfasserin das Wesen der französischen Renaissance, namentlich den ausgeprägt persönlichen Charakter derselben. Wenn schon die selbstbewußte Persönlichkeit überall der Träger der neuen Geistesströmung ist, so tritt dieselbe doch nirgend so eminent in den Vordergrund wie in Frankreich. Nicht nur der Künstler, sondern insbesondere auch der Auftraggeber, der Besteller, der Bauherr sind hier entscheidend. Während sich die italienische Renaissance an das ganze Volk von seinen Spitzen bis zu seinen Tiefen wendet, während die deutsche Kunst vornehmlich nur für die Masse des Volkes und für den Bürgerstand thätig und daher ganz populär ist, arbeitet der französische Künstler fast nur für den vornehmen Mann, für den König selbst oder für ein Mitglied seiner Familie oder für andere auf der Höhe der Gesellschaft stehende Persönlichkeiten. Und diese herrschenden und daher allein wirklich freien Menschen geben hinwiederum auch der ihnen dienenden Kunst das Gepräge ihres Geschmackes, so daß schließlich die Kunstepochen in Frankreich nach den Regierungen der einzelnen Könige geschieden und benannt werden. Die eigenthümliche Mischung von schrankenloser Herrschsucht und von unterwürfiger Nachahmungslust in dem römisch-gallischen Volksstamme fand so auch auf dem Gebiete der Kunst den entsprechenden Ausdruck.

Aber nicht in Paris, das doch schon im gothischen Mittelalter die französische Kunsthauptstadt gewesen war, nimmt die moderne Kunst Frankreichs ihren Auslauf — wie dies Mrs. Pattison nach dem Vorgange von L. de Laborde sehr deutlich nachweist — sondern in der älteren Heimat der Valois, in der Touraine. Erst unter der Regierung Franz I. um 1527 erfolgt mit der Uebersiedelung des Hofes nach Paris auch eine Wanderung der Künstler aus Tours, Blois, Sens, Saintes nach der nun definitiven Kapitale an der Seine. Die Wurzeln der französischen Renaissance liegen in den südlicheren Gegenden, die mehr als der Norden zu Italien hinneigten und in Verkehr mit demselben standen. Wichtiger aber als die südlichere Sonne war noch die Sonne der Hofgunst, ohne welche die französische Kunst nicht gedeihen konnte und nach welcher sich ihre Meister immer wieder hinwenden. Mit dem

Regierungsantritte Heinrich's II. beginnt dann die zweite Periode der französischen Renaissance, die ihren Sitz vornehmlich in Paris hat und die zumeist von Pariser oder doch in Paris ansässigen Künstlern getragen wird.

Sehr anschaulich schildert uns die Verfasserin die allmähliche Umwandlung des alten festen Schlosses (forteresse-chateau) in das moderne „maison de plaisance“ zunächst an den Schlössern der Touraine, wie Blois und Chenonceau, Chambord und Azay-le-Rideau. Meisterhaft charakterisirt sie sodann je in einem eigenen Kapitel Jean Bullant, der für den brutalen Connétable de Montmorency das Château von Ecouen, Philibert de l'Orme, der für Diana von Poitiers Anet, für Katharina de Medicis die Tuilerien in Paris baut, endlich Pierre Lescot, den ersten Baumeister des Louvre, dieses Typus eines modernen Palastes. Und es ist keine leichte Aufgabe, was Mrs. Pattison hier unternommen und geleistet hat. An urkundlichem Materiale fehlt es allerdings nicht. Mehr als anderwärts wird in dieser Beziehung in Frankreich veröffentlicht, und es ist Sache des Fleißes und guten Verstandes, davon den richtigen Gebrauch zu machen. Wie aber steht es um die Kunstdenkmäler selbst? Man ist immer wieder aufs Neue entsetzt, wenn man sieht und liest, bis zu welchem Grade dieselben in dem kurzen Zeitraume von nur zehn Menschenaltern, von drei Jahrhunderten verwüstet, verunstaltet, ja von der Erde vertilgt worden sind; und wären wir nicht schon gewohnt, in der französischen Nation die größten Gegensätze vereinigt zu sehen, wir würden nicht begreifen, wie ein so hochbegabtes, so kunstsinniges, so selbstbewußtes, ja eitles Volk derart gegen seine ruhmreiche Vergangenheit und gegen seine herrlichsten Schöpfungen zu wüthen vermochte. Wir wandeln buchstäblich unter Ruinen oder wir müssen uns mit einer Abbildung der verschwundenen Herrlichkeit begnügen, die uns etwa ein so liebenswürdiger Zeichner wie Androuet Du Cerceau von dem Zauberschlosse der Diana von Poitiers hinterlassen hat. Anet wurde ja auf Befehl des Conventes dem Boden gleich gemacht und man scheute sich nicht, an der Leiche einer Frau zu freveln, die einst nur durch ihre Grazie über Frankreich geboten hatte.

Von dem Ruine der Bauwerke wurden auch die Werke der Skulptur und Malerei mehr betroffen, als dies in einem anderen Lande der Fall gewesen wäre. Schon die Gothik, diese echte Ausgeburt des französischen Geistes im Mittelalter, hatte die darstellenden Künste, die bildenden Künste im engeren Sinne, zu bloßen Dienerinnen der Baukunst herabgedrückt. So groß nun der Gegensatz des neuen Stiles gegen den alten, strengkirchlichen war, darin vergleicht sich gerade die französische Renaissance der Gothik, daß auch von ihr Skulptur und Malerei vornehmlich nur als dekorativer Schmuck der Architektur angewendet werden. So kommt es denn, daß die Werke eines so bedeutenden Bildhauers wie Jean Goujon eigentlich nur Bruchstücke der Bauwerke sind, die sie ursprünglich verzierten. Und wenn wir uns glücklich schätzen, daß sich so manche der wichtigsten Skulpturen wenigstens in den Museen des Louvre erhalten hat, und wenn wir die Verdienste von Männern wie Lenoir um deren Rettung hoch anschlagen müssen, so kommen dieselben doch, losgelöst von dem ursprünglichen Orte ihrer Bestimmung, nicht ganz zur gebührenden Geltung. Es ist die Aufgabe unserer Phantasie, dieselben im Geiste wieder an jenen Standort zurückzuversetzen, für den sie erfunden, mit dessen künstlerischer Umgebung sie in Eins gedacht waren.

Viel weniger Spielraum noch als die Skulptur fand die Malerei in der französischen Renaissance. Allerdings waren ihre weniger dauerhaften Produkte mehr noch gefährdet als die Werke der Architektur und Plastik. Zu dem Vandalismus der Massen und der politischen Parteien gesellt sich nämlich in Frankreich ein noch viel gefährlicherer Feind, der gerade von den gebildeten, dem Kunstgenusse ergebenen Klassen gehegt wird, nämlich der stets wechselnde Geschmack, die Mode und das Streben, in die ganze Umgebung des Menschen Harmonie und eine gewisse Gleichmäßigkeit des Stiles zu bringen. Diese an sich löbliche, aus einem tiefen inneren Geschmacksbedürfnisse hervorgehende Eigenschaft, oder wie Diderot klagt, dieser „instinct funeste des convenances, tact délicat et ruineux, goût sublime qui change, qui déplace, qui édifie, qui renverse“, hat noch mehr Verwüstung in der französischen Kunst veranlaßt als selbst der Fanatismus des Pöbels seit den Hugenottenkriegen bis auf die jüngstverflossenen

Tage der Commune. Der schroffe Wechsel des Geschmackes hat zur Verunstaltung der Bauwerke, zur Deplacirung der Skulpturen viel beigetragen, am meisten aber war davon doch der innere Schmuck der Gemächer betroffen, als Wandmalereien, Tafelgemälde und Tapeten.

Zugegeben aber auch, daß viele Werke der Malerei uns dadurch verloren gegangen sind, so bleibt doch die auffallende Sterilität der französischen Renaissance auf dem Gebiete der Malerei mit alleiniger Ausnahme der Porträtirkunst auffallend und ist nicht zu läugnen. Im Porträt freilich ward viel und Vortreffliches geleistet, ein Zeichen, wie sehr der Kultus der Persönlichkeit in den Vordergrund, das kirchliche Leben in den Hintergrund trat. Die französische Oelmalerei des 16. Jahrhunderts hat beinahe nichts anderes als Bildnisse aufzuweisen; und das ist wohl schon ursprünglich nicht viel anders gewesen. Der Umstand, daß Bildnisse von Familienmitgliedern mit mehr Pietät konservirt wurden als andere Gemälde, genügt noch nicht zur Erklärung dieser Thatsache. Das Porträtiren ist ja auch in der Folgezeit und bis auf die Gegenwart die Stärke und der Glanzpunkt der französischen Malerei geblieben. In einer Schule aber, die nur Bildnisse liefert, ist es schwer sich zurechtzufinden und die einzelnen Meister zu scheiden. Man hat ja viel zu wenig Anhaltspunkte zu deren Kennzeichnung. Am ehesten noch verräth sich der einzelne Maler in der Behandlung der Ohren und Hände, und auch die sind oft nicht sichtbar; alles Andere gehört theils der Schule im Allgemeinen, theils der dargestellten Person im Besonderen an. Aber auch das Wesen der französischen Malerschule ist allmählich in Vergessenheit gerathen, so daß sich deren Werke in den verschiedensten Sammlungen Europas meist unter den Namen niederländischer oder deutscher Meister, mit Vorliebe Holbein's, aufgestellt finden. Und doch ist die Eigenthümlichkeit der französischen Porträtisten nicht zu verkennen und bei näherem Zusehen findet sich wohl auch in der Tracht und im Beiwert manches Bezeichnende. So beispielsweise an dem, Holbein genannten, männlichen Bildnisse in der Accademia in Venedig, Saal VIII, No. 268, das auf den ersten Blick als französisch erscheint und überdies auf dem grünen Hintergrunde in gothischen Lettern die Inschrift führt: „Raison l'ensaigne". Andererseits freilich erscheinen auf einer Reihe kleinerer, mit einer gemalten Steineinfassung umgebener Bildnisse mit grünem Grunde, welche in der kaiserlichen Galerie in Wien den Namen Amberger führen, italienische Datirungen, und doch gehört auch dieser tüchtige Maler offenbar der französischen Schule an.

Noch viel zahlreicher als die Gemälde sind die Zeichnungen, welche von dieser Schule in allen Sammlungen Europa's, ebenfalls oft unter falschen Meisternamen existiren. Sie sind meist mit Schwarz- und Rothstift, zuweilen auch noch Gelbstift leicht ausgeführt, steif und hart im Beiwerk, aber fein in der Charakteristik des Kopfes. Der Louvre besitzt davon eine erkleckliche Anzahl. Es muß schon damals eine wahre Manie des Porträtirens und Porträtsammelns in Frankreich bestanden haben. Doch ist es kaum noch möglich, einzelne Meister in dieser Menge von Werken festzustellen. Nur einer ragt hoch aus der Menge hervor, es ist der königliche Hofmaler François Clouet, genannt Janet, der bereits von den Zeitgenossen gefeiert wurde. Aber auch seine Unterscheidung hängt mehr an der Vortrefflichkeit und größeren Feinheit der wenigen beglaubigten Bildnisse königlicher Personen als an einer Differenzirung des künstlerischen Charakters innerhalb der ganzen Schule, welche man nach ihm und seinen Verwandten gemeiniglich die Schule der Clouet zu nennen pflegt.

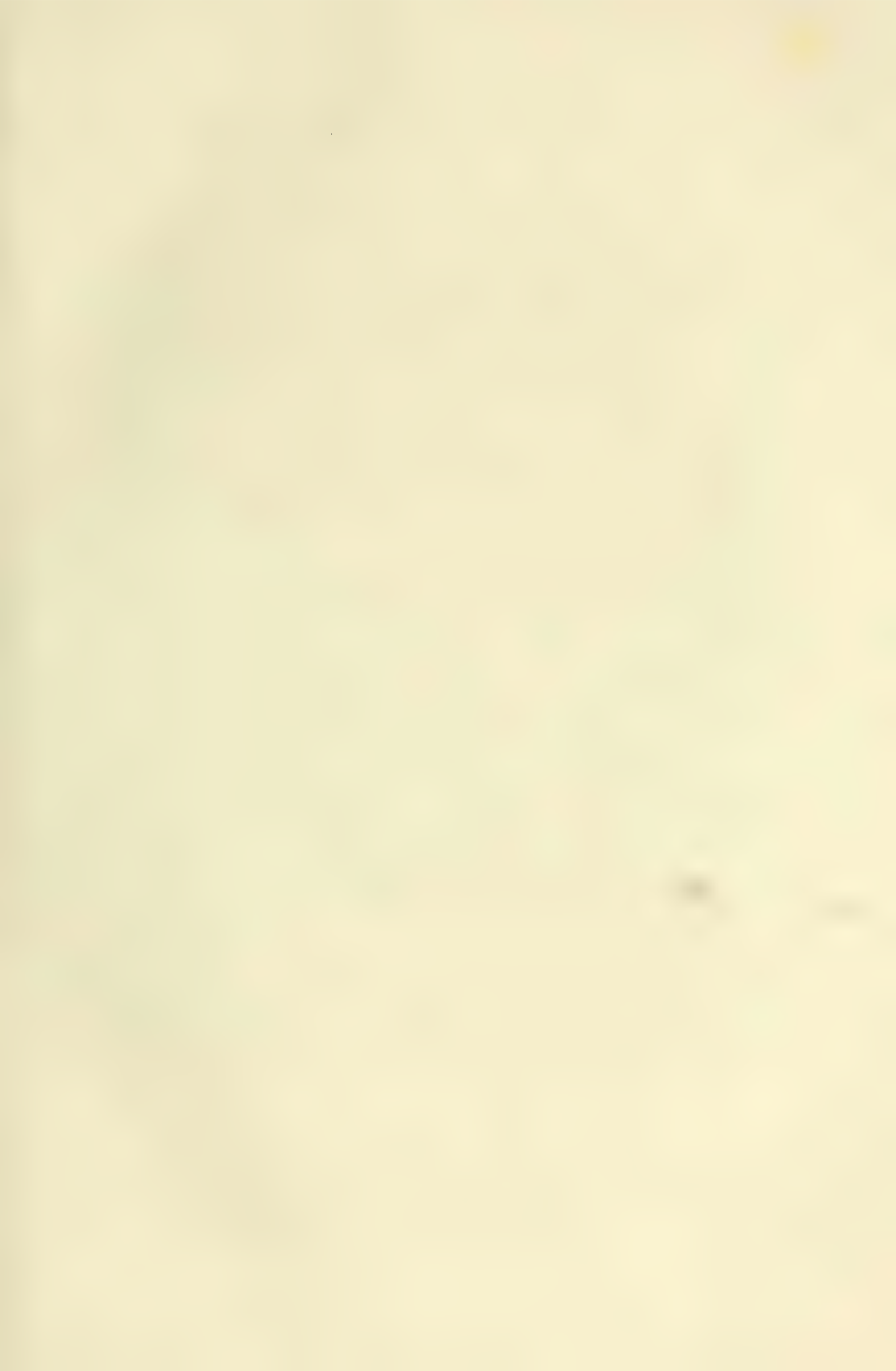
Neben diesem großen, nicht leicht zu sichtenden Haufen von Porträtisten vertreten nur zwei Künstler in würdiger Weise die Historienmalerei und zeichnen sich durch Phantasie und einen, die ganze Außenwelt umfassenden großen Blick aus. Der eine ist der Miniaturmaler Jean Fouquet aus Tours. Nebst der Architektur beruht das Hauptverdienst der französischen Kunst des Mittelalters vornehmlich auf der, ja gleichfalls architektonischen Principien folgenden Schreibkunst und auf der die Bücher verzierenden Miniaturmalerei. Diese findet nun in Fouquet, welcher bereits italienische und doch wohl auch flandrische Einflüsse in sich aufnimmt, einen glänzenden Abschluß. Schwieriger ist es, Fouquet als Tafelmaler zu beglaubigen, indem man ihm verschiedene in Oelfarben ausgeführte Bildnisse zuschreibt, so das interessante lebensgroße Brustbild des häßlichen schwarzgekleideten Mannes in der Galerie

des Fürsten Liechtenstein in Wien (No. 270 des Kataloges). Es soll König Ludwig XI. vorstellen, doch die großen Zeichen auf dem Hintergrunde sind nichts als die gothischen, mit Flammenlinien verzierten Ziffern der Jahreszahl 1476 und geben keineswegs den Namen „Leys“, wie I, 293 vermuthet wird.

Vielseitiger und genialer als Fouquet, dafür aber weniger fein im Geschmack ist der andere Erfinder und Kompositeur der französischen Malerei, Jean Cousin. Er hat etwas von jener Universalität, durch welche sich die hervorragenden Vertreter der italienischen Renaissance auszeichnen; er ist Maler in Oel, Zeichner für Holzschnitt und Kupferstich, Glasmaler, Bildhauer und Gelehrter. Wohlwollende oder sehr nationale Schriftsteller haben ihn mit Michelangelo verglichen, mit dem er allerdings nicht bloß manche Vorzüge, sondern auch einen Zug von gewaltsamem Manierismus und die Darstellung des Jüngsten Gerichtes gemein hat. Dieses Gemälde, jetzt im Louvre, ist nicht eben glücklich von Pieter de Jode dem Aelteren vervielfältigt worden. Das Meiste aber hat Jean Cousin auf Glas gemalt oder malen lassen — wieder ein seltsamer Nachklang der Kunstübung in der gothischen Periode! Doch „Glas, wie leicht bricht das!“ und so können wir uns denn leicht vorstellen, wie schlecht uns diese Hauptgruppe seiner Werke überliefert ist. Wohlthuend ist die schärfere Kritik, welche in Bezug auf die Cousin zuzuschreibenden Holzschnittwerke geübt wird im Vergleich zu dessen Monographen A. Firmin-Didot. Den besten Begriff von der freien, doch etwas gesuchten Art Cousin's erhält der Fremde durch zwei Kupferstiche, welche Etienne Delaulne, genannt Stephanus, nach ihm vollendet hat, die Aufrichtung der ehernen Schlange und die Bekehrung des Apostels Paulus.

Diesem fruchtbaren Kupferstecher und zierlichen Ornamentisten widmet die Verfasserin ein eigenes Kapitel ihres Werkes und fügt auch die Reproduktion eines jener beiden Blätter bei, auf welchen der als flüchtiger Hugenotte in Augsburg lebende Stecher seine Werkstatt abgebildet hat; nämlich Dumesnil No. 267; man hat darauf das Bildniß des gealterten Meisters selbst zu sehen vermeint. Einen ungleich höheren Rang aber als Meister „Stephanus“ nimmt ein anderer Goldschmied und Kupferstecher der Zeit ein, nämlich Jean Duvet, genannt Drouet, zu Langres. Wenn ein Franzose mit der großen Trias verglichen werden kann, die den Kupferstich zuerst auf die Höhe einer vollendeten Kunst gebracht hat, mit Dürer, Marcanton und Lucas von Leyden, so ist es Duvet. Er nimmt wenigstens in der ruhmreichen Geschichte des französischen Kupferstiches eine ähnliche Stellung ein, wie jene Meister bei ihren entsprechenden Nationen. Sehr anziehend und lehrreich ist der Vergleich seines Hauptwerkes, der Apokalypse, die er als 70jähriger Greis geschaffen hat, mit der den gleichen Gegenstand behandelnden Jugendarbeit Dürer's. Es ist eine eigenthümliche Mischung von südlicher Grazie und nordischer Phantastik, von äußerlicher Fülle und innerer, echt französischer Leidenschaftlichkeit, was Duvet in seiner ziemlich regellosen Technik vereinigt — immer reizend und nie ganz befriedigend! Räthselvoll sind seine Beziehungen zu Henri II. und Diana von Poitiers, die bekanntlich das Einhorn als Emblem führte. Einer Folge von sechs Kupferstichen, welche die Schicksale dieses Fabelthieres mit deutlichen Beziehungen auf das Liebesverhältniß Diana's zum Könige schildert, verdankt nun Duvet auch den Namen Maître à la licorne. Die Erklärung der merkwürdigen allegorischen Darstellungen wird nicht gelingen, so lange man des dazu gehörigen Textes nicht habhaft wird. Daß ein solcher existirt hat, beweist wohl eine gleichzeitige in mobilen Lettern gedruckte Unterschrift unter dem dritten Blatte (Dumesnil 56), auf welchem das Einhorn gefesselt erscheint und welche lautet: „Le conseil mis en effect, sur la prinse de la Licorne“ in der Albertina zu Wien.

Den Höhepunkt der Schilderung erreicht die Verfasserin offenbar in den beiden letzten Kapiteln, welche die Emailmaler von Limoges und die Faïencen behandeln. Hier hat die Verfasserin mehr festen Boden unter den Füßen. Es fehlt nicht an Vorarbeiten über diese kleinen Kunstwerke, welche einen speciellen Ruhmestitel der französischen Kunstindustrie bilden. Noch weniger fehlt es an wohlerhaltenen Denkmälern, denn die Produkte des Feuers sind dauerhaft und ihre schmucke Form, ihre Brauchbarkeit und der kleine Raum, den sie in Anspruch nehmen, hat sie mehr als andere französische Kunstwerke vor Zerstörung bewahrt.





Dabei war die Produktion eine erstaunlich reiche. Schätzt man doch die Zahl der Stücke, welche Léonard Limousin allein in den 40 Jahren seiner Thätigkeit hergestellt hat, auf 2000. Was die räthselhaften Faïencen Henri's II. anbelangt, so ist Mrs. Pattison geneigt, der wohlbegründeten Hypothese von M. Fillon über die Entstehung derselben beizustimmen, doch nicht unbedingt. Eine genaue Untersuchung und Versuche, welche über die Technik dieser seltenen und so bezahlten Waare jüngst in Wien gemacht wurden, haben allerdings die dilettantische Art ihrer Herstellung ohne Drehscheibe und Stückform mittels bloßer Küchengeschirre und Buchbinderwerkzeug in ein klares Licht gestellt. Bruno Bucher hat darüber in den „Mittheilungen des österreichischen Museums", in den Heften von Januar und Februar 1879 eingehend Bericht erstattet. (Vergl. Kunst-Chronik, XIV, Sp. 229.) Einen glänzenderen Abschluß ihrer Darstellung hätte die Verfasserin endlich nicht finden können, als die Heldengestalt eines Bernard Palissy, dieses größten aller Töpfer.

Neunzehn Abbildungen, welche den beiden Bänden auf besonderen Blättern eingefügt sind, geben eine beiläufige Vorstellung von den wichtigsten im Buche besprochenen Kunstwerken. Bei der ungewöhnlichen Schwierigkeit, sich den Anblick der entlegenen und zerstreuten Originale zu verschaffen, sind diese kleinen Behelfe schon sehr willkommen. Eine Vermehrung und Vergrößerung der Blätter wäre aber sehr erwünscht. Mit Vergnügen erfuhren wir daher, daß eine französische Bearbeitung des Buches, versehen mit mehreren hundert Illustrationen, beabsichtigt wird. Jedenfalls gehört das Werk von Mrs. Pattison schon jetzt zu unseren unentbehrlichen Handbüchern. Im Einzelnen und Kleinen wird sich daran noch manches verbessern und vervollständigen lassen, in allen Hauptfragen aber wird man der Auffassung und Beurtheilung der Verfasserin gerne zustimmen. Der Leser wird das wohldurchdachte, anziehend geschriebene Werk nicht ohne Befriedigung aus der Hand legen, und es gibt wohl keinen Fachmann auf diesem Gebiete, der sich nicht freuen könnte, ein solches Buch geschrieben zu haben. —

Soeben kommt uns noch eine andere Arbeit über französische Renaissance vor Augen, das oben angeführte, umfänglich angelegte Werk von Léon Palustre. Es soll in 30 Lieferungen zu drei starken Foliobänden erscheinen. Nach den bisher vorliegenden zwei Lieferungen zu schließen, deren erste Flandern, Artois und Picardie, die andere die Isle de France behandelt, wird es ein Prachtwerk ersten Ranges sein. Der gründlich gearbeitete und sachlich gehaltene Text ist von zahlreichen Radirungen von feiner malerischer Behandlung begleitet. Es thut einem ordentlich wohl, in einer solchen Publikation Kunstwerke durch das Auge und die Hand des Künstlers wiedergegeben zu sehen, statt der namentlich in Deutschland nachgerade unvermeidlichen Illustration mit den entseelten Produkten des photographischen Apparates.

Wir geben eine Probe der Illustration in dem beifolgenden Stadthause von Aire im Artois. Der Grundriß des zierlichen Baues bildet ein Trapez, das an zwei Seiten mit luftigen Säulenhallen geziert ist. Ueber den Arkaden läuft ein Fries hin mit mannigfachen Verzierungen, darunter die Attribute des heiligen Jacobus; sodann erhebt sich das obere Stockwerk, von dessen Ziegelwand sich die weißen Fensterverkleidungen und jonischen Pilaster jetzt nach der Reinigung und Restauration des Hauses lebhaft abheben. Die Bekrönung bildet eine Attika mit Reliefs, die Figuren der vier Elemente und der christlichen Tugenden darstellend. Auf dem Erker, der zwischen den Fenstern vorspringt, entdeckte der Verfasser die Jahreszahl 1595. Unverkennbar ist in dem Ganzen der niederländische Kunstcharakter, der in diesen nördlichen, damals noch nicht Frankreich einverleibten Provinzen naturgemäß vorherrscht.

M. Thausing.

Urkunde und Medaille auf Hieronymus Lotter.

Mit einem Holzschnitt.

achdem ich zu meinem Schriftchen über den Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter (1497—1580) schon vor einem Jahre im 2. Hefte der „Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs" eine Anzahl Nachträge gegeben, fielen mir vor Kurzem, als mir im Leipziger Rathsarchiv eine Durchsicht der Schätze des sogenannten „Aerars" gestattet wurde, zwei Lotter-Dokumente in die Hand, die mich höchlich überraschten und von denen ich nur bedauern kann, daß sie mir nicht bekannt geworden sind, als ich mit der Ausarbeitung meiner Schrift beschäftigt war: eine gleichzeitige Denkmünze auf Lotter und das Original der von mir S. 17 nach späten Abschriften mitgetheilten Urkunde.

Von dem „Aerar", diesem Allerheiligsten des Leipziger Rathsarchivs, mache man sich keine übertriebenen Vorstellungen. Es wird in der Hauptsache durch die Urkundensammlung des Archivs gebildet, die in einem besonderen, fest verwahrten Zimmerchen neben der „großen Rathsstube" liegt. Was Kunstkleinodien betrifft, so besteht, seit der „Leipziger Silberschatz", der früher einen werthvollen Bestandtheil des Aerars ausmachte, in der Sammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums aufgestellt worden ist, die ganze Herrlichkeit nur noch in einigen Gefäßen ohne jeden Kunstwerth, einigen Münzen, ein paar Perlenkettlein, die man in Zeiten grausamer Luxusverbote irgend einer armen Dirne abgenommen, und ein paar Pergamenturkunden, die, abgesondert von den übrigen, hier in dem alten Schranke ruhen.

Als im Jahre 1573 sich eine Reparatur am Thurme des 1556 von Lotter erbauten Leipziger Rathhauses nothwendig machte, ließ Lotter bei dieser Gelegenheit eine Anzahl Münzen und zwei Urkunden, eine lateinische und eine deutsche, im Thurmknopfe niederlegen. Von Wichtigkeit ist die deutsche Urkunde, da sie eine Uebersicht über die damals bereits abgeschlossene Bauthätigkeit des wackeren Leipziger Bürger- und Baumeisters aus seiner eigenen Feder enthält. Ich habe dieselbe früher mitgetheilt auf Grund zweier Abschriften aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die sich auf der Leipziger Stadtbibliothek befinden, und des offenbar höchst nachlässigen Abdrucks in J. J. Vogel's Leipziger „Annalen" (1714), indem ich mich bemühte, nach allen Regeln philologischer Kritik die ursprüngliche Lesart herzustellen und die willkürliche Orthographie der späteren Zeit möglichst der des 16. Jahrhunderts anzunähern. Vom Original glaubte ich, daß es verloren sei oder — noch im Knopfe liege. Zu meiner Ueberraschung fand ich nun beide Originalurkunden in tadellosester Erhaltung im Aerar vor. Jedenfalls sind sie bei einer Reparatur im 17. oder 18. Jahrhundert aus dem Thurmknopfe genommen und — entgegen dem heutigen Brauche in solchen Fällen — nicht wieder an ihren Platz zurückgebracht worden.

Eine genaue Vergleichung der deutschen Urkunde mit meinem Abdruck ergab, daß ich den Wortlaut des Originals bis auf unwesentliche Abweichungen richtig hergestellt hatte. Die Rechtschreibung aber ist natürlich eine völlig andre. Da das Document nicht eben viel Seitenstücke in der Baugeschichte der deutschen Renaissance haben dürfte, so ist es vielleicht nicht

überflüssig, wenn ich im Folgenden einen buchstäblich genauen Abdruck des Originals gebe. Die Urkunde, übrigens nicht von Lotter selbst, sondern von geschickter Schreiberhand geschrieben, lautet:

„Es hat mich Churfürst MORITZ die Zeit Seiner Regierung zw einem Baumeister alhie zw Leipzigk, über das Schloß Pleissenburg gemacht, Do hab ich mit meiner aignen Handt als ein Verordneter Baumeister, den Ersten Stein in Gründen gelegt, und das ohn einigen Beystandt, außerhalb der Wergkleut, gar aufferbauet, Darnach hab ich die Hengers Pasteyen gleichergestalt auch aus dem Grunde biß in die Höhe aufgebauet, und an der Festung vor allen Thorn, viel Mawerwergks vorbracht, Das Alte Rahthauß lassen einreißen, und zum Theil die alten Gründe und etzlich Mauerwergk zu Hülff genommen, und aus habenden Beuehl eins Erbarn Rahts, solch Rahthauß, wie es itzt stehet, in Neun Monat, das solches wider zubewohnen gewest gar außerbauet, daß also mir zwey Jahr aneinander das Burgermeister Ampt zuverwalten, aufferlegt worden ist, Zw dem so hab ich zu beforderung gemeiner Stadt, ein alt eingefallen steinern Gebäwde, so bei Vnser Frawen Collegio gegenuber, im Pruehl gelegen, Die Gründe und das alte Mauerwergk zu Hülffe genommen, und Ein stadtlich Kornhauß, wie vor Augen stehet, erbauet, Auf den zweien Thürmen an S. Nicklaß Kirchen, zu einer Wache ein stück Thurms in die Höhe auffbauen laßen, mit Wohnung, daß sich ein Wechter zu behelffen; Und noch bei dem Ranischen Thor, eine gemeine steinerne Badstuben Innerhalb der stadt gebaudt, Vnndt dieselbe laßen gewelben, das solch Gewelb kein treuffen oder feuchtigkeit vonn sich gegeben; Dergleichen andere Stät auch umbher dermaßen gebauet das zuvorn nit gewest, Vnd hab nach meinem Vermögen, also gemeiner Stadt mit solchen gebenden zu Notturfft helffen ziehren, Und über das alles, so hat Churfürst Augustus die Zeit Seiner Regierung mir aufferlegt, das ich das großmächtige Hauß und Schloß die Augustusburg, so zuvor der Schellenberg genendt worden, Einreissen, und wieder aufbauen solle, Vnndt ob ich mich meines Hohen obliegenden Alters halben, des in Unterthänigkeit entschuldiget, und daß es in meinem Vermögen nit were, So hab ich doch damit nit konnen verschont bleiben, und dasselb ausserhalb der Werckleut, ohne einigen beistandt, mit großer Vntreglicher Mühe und Bestellung In Vier Iharn, welches sich der minder Zahl, Im Ain und Siebentzigisten geendet, vorbracht und das zu bewohnen gar ausgebaudt, Darob ich in meinem Alter, als ich Sechs und Siebenzigk Ihar alt worden, gar unvermöglich worden, Und gleichwol das Burgermeister Ampt Anno ꝛc. Drey undt Siebenzigk, wieder annehmen und verwalten müssen, Das zeig ich nit umb Ruhms willen an, Sondern Daß solches nach meinem Todt, meinen Kindern, umb ihres Vaters willen, zu Ehren und guttem gereichen möchte. Das hab ich also Inn diesen Knopff, neben andern Schrifften und Gedächtnüssen, verwahrlich bringen wollen. Das Geschehenn ist den 11. Septembris deß Funffzehenhundert, und Drey und Siebentzigsten Ihars ꝛc.

Jeronimus Lotter der Elter
Burgermeister scr."

Zugleich mit den beiden Urkunden waren aber auch die Münzen, die ursprünglich im Thurmknopfe lagen, nicht wieder dahin zurückgelegt, sondern im Aerar aufgehoben worden. Denn die heute hier befindlichen sind eben keine anderen als die, welche 1573 im Knopfe niedergelegt worden waren. Unter diesen Münzen aber fand ich zu meinem nicht geringen Erstaunen eine silberne (?) Denkmünze auf den Baumeister selbst, von der bisher nirgends die geringste Kunde existirte, und die möglicherweise ein Unicum ist. Die Vorderseite zeigt Lotter's Kopf nach links mit der Umschrift: IERONIMVS · LOTER · ÆTAT · XXXXVI · 1541 · Der nebenstehende Holzschnitt giebt eine Nachbildung davon nach einer Photographie in doppelter Größe des Originals. Auf der Rückseite der Medaille sitzt eine nackte weibliche Gestalt en face vor einem links befindlichen Baume, den rechten Arm mit dem Ellenbogen auf eine Sanduhr gestützt, auf der ein brennendes Licht steht; die linke Hand trägt einen Todtenkopf. Rechts im Hintergrunde Thürme und Zinnen einer Stadt (Lotter's Geburtsstadt Nürnberg?), über dem Stadtthor deutlich erkennbar Lotter's Wappen. Umschrift: SICH · MENS · BDENCK · DAS · ENDE (Siehe, Mensch, bedenke das Ende).

Die Medaille, wohl Nürnberger Arbeit, ist interessant wegen der unverkennbaren Aehnlichkeit, die der Kopf des 46jährigen mit dem kleinen Porträt des 82jährigen Lotter hat, welches in der „großen Rathsstube" des Leipziger Rathhauses hängt und schon früher von mir veröffentlicht worden ist. Daß letzteres ein Porträt Lotter's sei, sagt ja nur die Tradition; nach der Medaille kann darüber kein Zweifel mehr sein.

Leipzig. **G. Wustmann.**

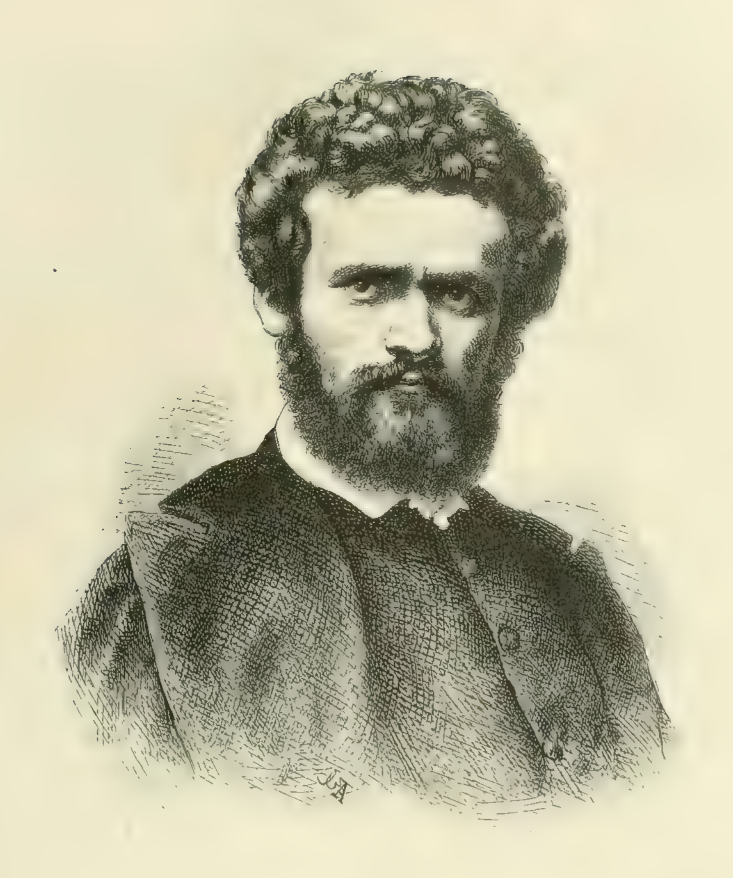


Notiz.

Das weibliche Porträt von Carl Fröschl, welches unserm diesmaligen Hefte in Radirung beiliegt, erregte auf der letzten Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause gerechtes Aufsehen durch Feinheit der Auffassung, korrekte und empfundene Zeichnung und vollendete malerische Technik. Fröschl ist eines der geachtetsten Mitglieder der österreichischen Künstlerkolonie in München. Ein Wiener von Geburt (1848 geb.), besuchte er zunächst mehrere Jahre hindurch die Akademie seiner Vaterstadt und ging hierauf nach München, wo er neben Löfftz, E. Zimmermann, Piglhein und andern jungen Talenten mit zu den großen Erfolgen der damals neu eröffneten Malerschule des Prof. W. Diez beitrug. Durch eine seiner trefflichen, fein gefühlten Leistungen gewann er die silberne Medaille, und diese Schulauszeichnung wurde noch durch die weit größere Anerkennung überragt, daß Wilhelm v. Kaulbach einen weiblichen Studienkopf Fröschl's für seinen Privatbesitz erwarb. Nachdem der junge Künstler unter Diez' Leitung seine Ausbildung vollendet und mehrere mit Beifall aufgenommene Genrebilder, z. B. das seinerzeit in der Kunst-Chronik besprochene Bild mit dem unvergleichlich gut gemalten schreienden Kinde ausgestellt hatte, begab er sich für mehrere Jahre nach Italien, und brachte von dort mehrere dem römischen Volksleben entnommene Darstellungen heim, welche sich ebenfalls wegen ihrer sorgfältigen malerischen Durchbildung allgemeiner Anerkennung zu erfreuen hatten. Seit zwei Jahren ist Fröschl mit der schönen Schwägerin Fritz August Kaulbach's vermählt, und das vorstehende Porträt, welches uns Wörnle so trefflich reproducirt hat, stellt des Malers junge Frau dar. Nicht unerwähnt soll bleiben, daß Fröschl auch schon mehrfach Gelegenheit fand, im Privatunterricht sich als ausgezeichneter und gewissenhafter Lehrer zu erproben.







Henri Regnault.

Ein Lebensbild von Hermann Billung.

Mit Illustrationen.



ie Preußen haben uns Henri Regnault getödtet! Theodor Körner ist bei Wöbbelin gefallen! — Wenige Beispiele beweisen schlagender als dieses die Verschiedenheit der französischen und der deutschen Anschauung. Für die Franzosen ist jeder Preuße der Mörder des vielversprechenden, in der Blüthe der Jugend seiner Kunst und seinen Freunden entrissenen jungen Malers; wir Deutschen tragen dem wechselnden Kriegsglücke Rechnung, ohne daß darum der Dichter von „Leyer und Schwert" vergessen oder das Grab unter der Eiche zu Wöbbelin unbesucht wäre. Regnault für Körner, möchte man unwillkürlich sagen, denn die persönlichen Verhältnisse der zwei jungen Männer zeigen eine wunderbare Verwandtschaft: Beide waren freiwillig in den Dienst des Vaterlandes getreten, obgleich sie eine liebende Braut besaßen, schon vom berauschenden Kelche des Erfolges gekostet hatten und einer lachenden Zukunft entgegen sahen; in Beiden gährte noch die ungeklärte Genialität, welcher der Ernst der Mannheit fehlte, und Beide sollten endlich auf heimischer Erde von der Kugel eines Nachzüglers, kurz vor dem Friedensschlusse, den Tod finden. Als die Freiheitsschlachten geschlagen waren, trauerte ganz Deutschland um seinen Dichter; am Tage der Kapitulation von Paris trug Frankreichs Künstlerschaft voll

tiefen Wehs ihren jugendlichen Genossen Henri Regnault zu Grabe. Als die große Ausstellung des Sommers 1878 die Kunstwerke aller Länder und aller Nationen in Paris vereinte, wies man den Gemälden des Frühentschlafenen einen Platz im ersten französischen Saale an. Regnault's Reiterbild General Prim's trat Bonnat's Porträt des Prätendenten Don Carlos herausfordernd gegenüber.

Henri Regnault ward am 30. Oktober 1843 zu Paris unter einem glücklichen Sterne geboren. Der Name seines Vaters, des bedeutenden Chemikers Henri Victor Regnault, der damals Professor der Physik am Collège de France war und später Mitglied der Académie des Sciences, 1854 Direktor der Porzellanmanufaktur von Sèvres wurde, ist in der Welt der Wissenschaft von gutem Klange; die Untersuchungen desselben über Gase und Dämpfe füllen mehrere Bände und sein „Cours élémentaire de Chemie“ wurde in verschiedene Sprachen übersetzt. Von ihm hatte der kleine Henri das scharfe Auge und die spielende Leichtigkeit, mit der er technischen Schwierigkeiten schon früh in überraschender Weise zu begegnen verstand. Kaum fünfjährig wußte er schon den Bleistift mit Gewandtheit zu handhaben. Pferde und Hunde in allen Stellungen waren seine liebsten Vorbilder, nur zum Zeichnen nach Vorlagen war der sonst so lenksame liebenswürdige Krauskopf mit der hohen Stirn und den unter dichten Brauen tiefliegenden Feueraugen weder durch Strenge noch durch Zärtlichkeit zu bringen; er trug nicht umsonst den ausgeprägten Zug eiserner Entschlossenheit im Antlitz.

Im Collège Henri IV., wo er nach dem Willen des verständigen Vaters eine klassische Ausbildung erhielt, entsagte er seinen künstlerischen Bestrebungen nicht, die Wände waren bald, gleich seinen Heften, mit Zeichnungen bedeckt, ein älterer Genosse ließ sogar seine Schulbücher mit weißen Blättern durchschießen, nur damit der kleine Regnault ihm die Fabeln Lafontaine's und den Cornelius Nepos illustrire. Die Rekonvalescenz von jeder Kinderkrankheit bezeichnete für ihn einen Fortschritt in seiner Lieblingskunst; ein von dem vierzehnjährigen Knaben aus dem Gedächtnisse nach einem Hengste des Kaisers modellirtes Pferd erregte einen Beifallssturm des kunstgebildeten Kreises in Henri's elterlichem Hause, so daß es nachmals vervielfältigt wurde.

1859 gewann der junge Baccalaureus endlich die volle Freiheit zur Entfaltung seiner angeborenen Schwingen wieder, aber nur scheinbar, denn seine Aufnahme in das Atelier Lamothe's, eines Schülers von Ingres, glich wiederum täuschend dem Einfangen der freien Haidelerche in den engen Käfig. Regnault's Talent war in seinem Hauptzuge auf das Aeußerliche gerichtet, die Schwierigkeiten der Zeichnung überwand er spielend, nur die Vorliebe für das leuchtende Kolorit des Südens ruhte in seiner jungen Brust noch als halbentfaltete Knospe, die sich unter dem erkältenden Einflusse von Lamothe's Lehren mehr und mehr zu schließen drohte. Hippolyte Flandrin und Ingres waren die Sterne eines in enge Grenzen gebannten künstlerischen Horizontes, das Reich der grauen Töne war hier allmächtig, Sonnengold und Farbenglut galten für verfehmt und deren Heroen, Veronese, Rubens und Delacroix, für flackernde Irrlichter, vor denen sich jeder strebsame Anfänger wie vor Gift und Feuerbrand zu hüten habe. Der schneidende Gegensatz zwischen Regnault's natürlicher Begabung und den Ansichten seiner Umgebung erzeugte in seinem Innern eine Sturm- und Drangperiode künstlerischer Entwicklung, aus welcher sein jugendlicher Genius als Sieger hervorging.

Schon 1862 trat er in die Reihen der Bewerber um den Preis von Rom, erhielt aber nur das erste Accessit und eine Medaille für seine „Veturia zu den Füßen ihres

Sohnes Coriolan". Unter einer Reihe von Zeichnungen, welche der Vater nach Regnault's Tode der Galerie des Luxembourg-Palastes überwies, befinden sich zwei Bleistiftstudien zu dieser Arbeit: ein allerliebstes nacktes Kind und ein jugendliches Köpfchen von großer Anmuth. Im Salon von 1864 überraschte er die Kenner durch die kräftige Pinselführung und lebenswahre Auffassung zweier Porträts. Bald darauf ging er in das Atelier des hervorragenden Porträtmalers Cabanel über, besuchte die Curse der École des Beaux-Arts mit geringer Regelmäßigkeit und miethete in der Rue d'Enfer ein eigenes Atelier, ohne daß der Zwiespalt zwischen seiner Neigung und den empfangenen Doktrinen dabei sofort zum Austrag gekommen wäre. Bald in Sèvres unter dem elterlichen Dache muthlos und finster, bald wieder in Paris voll ungestümen Schöpfungstriebes, lebte er, wie er selbst sagte, in einem ewigen Kampfe mit der Zeit, fluchte den Nebeln und den Schatten und schwelgte dazwischen in Zukunftsträumen von einem schöneren Himmel und einer leuchtenderen Sonne. Bis in die Zelle des Bewerbers um den Preis von Rom verfolgte ihn diese Aprilstimmung des Gemüthes, er suchte seine Inspirationen bei Delacroix und unterlag 1865 zum zweiten Male. „Orpheus verlangt von den Göttern der Unterwelt Eurydice zurück", lautete das gegebene Thema. Ungebeugt verließ er die Zelle, um mit um so größerer Entschiedenheit die seinem Talente zusagende Richtung zu verfolgen.

Die Perlen der Galerie des Louvre wurden seine Lehrmeister, er kopirte Tizian's „Grablegung Christi" und Paolo Veronese's „Hochzeit von Kana" und versuchte sich unablässig in Studien nach der Natur; bald standen Stillleben und Gewandstudien auf seiner Staffelei, bald nahm er Waffentrophäen, Kuriositäten und Alterthümer zum Vorbilde und erwarb so ganz in der Stille die Virtuosität in der Beherrschung dieser Nebendinge, welche seine spätern Arbeiten kennzeichnet. In den Treibhäusern des Jardin des Plantes übte er Auge und Hand in der Wiedergabe exotischer Pflanzen und träumte dabei von den Palmen des Orients; an andern Tagen schlug er seinen Sitz vor den Käfigen der wilden Thiere im Jardin d'acclimatation auf oder eilte nach Meudon, wo er im Hundezwinger ein bekannter Gast war. Auch die Schätze des Musée d'histoire naturelle machte er sich dienstbar. Dazwischen arbeitete er mit seinen Freunden Blanchard und Clairin an sechs von Renouard bestellten, im Salon von 1867 vielbewunderten Wandgemälden, sowie an einer für dieselbe Ausstellung in den Champs Elysées bestimmten „Grablegung Christi", welche unvollendet bleiben sollte, da er sich im Winter 1866 zum dritten Male um den Schlüssel zum sonnigen Lande der klassischen Kunst bewarb. Diesmal lächelte ihm das launische Glück; seine „Thetis, Achill die von Vulkan geschmiedeten Waffen bringend" fand Gnade vor den Augen der Preisrichter und trug den wohlverdienten Lohn davon. Halb wehmüthig, halb stolz hebt Thetis, eine schlanke Gestalt von fesselnder Anmuth, mit der einen Hand den Vorhang des Zeltes auf und gestattet dem Auge den freien Blick auf die weite Fläche ihrer Meeresheimat, als wollte sie damit ihrem kriegerisch gesinnten Sohne noch einmal die letzte freie Wahl lassen, ehe sie die verhängnißvollen, Kriegsruhm und frühen Heldentod bedeutenden Waffen in seine Hände legt. Am 2. März 1867 verließ der junge Laureat Paris, zugleich mit dem zum Direktor der französischen Akademie zu Rom ernannten Hebert, einem der hervorragendsten Schüler von David d'Angers und Paul Delaroche.

Henri Regnault war damals vierundzwanzig Jahre alt. Seine ausdrucksvollen Züge trugen schon den ausgesprochenen Stempel der Genialität, welchen Barrias' schöne,

auch auf der jüngsten Pariser Ausstellung vertretene Büste des Frühentschlafenen so trefflich wiedergiebt. Krauslockiges Haar umrahmte eine hohe Stirn, welche früh die Falte des Denkers zeigte, das Profil war charakteristisch, der Blick des metallisch glänzenden Auges stolz und kühn, auch der von Voll- und Schnurrbart halbversteckte Mund athmete Willenskraft und Entschlossenheit. Seine Auffassung war rasch, sein Empfinden lebhaft. Das Bedürfniß, dem Vater und den Freunden daheim, die in der neuen Umgebung unter dem Himmel des Südens mächtig auf ihn einstürmenden Eindrücke mitzutheilen, veranlaßte jene interessante, von Duparc gesammelte Korrespondenz, welche jetzt zum Immortellenkranze auf Regnault's Grabe geworden ist. Italien gefiel ihm nicht! Weder die Anmuth von Florenz, noch die klassische Ruhe der ewigen Stadt wußten ihn zu fesseln; die Straßen Roms schienen ihm öde, die Ruinen aus der Glanzperiode seiner Geschichte gefallene, längst dem Auge vertraute Reste der Vergangenheit, die malerischen Gruppen der Scala di Spagna däuchten ihm den Gemälden eines Leopold Robert oder Schnetz entnommen, und die vielgerühmte Campagna mit ihren Büffelheerden, ihren Erntefesten und ihrem wechselnden Kolorite nur der naturgemäße Hintergrund dazu zu sein. Nur was ihn besonders packte, kam in seine Skizzenmappe, dann aber auch gleich glatt und fertig, wie aus einem Gusse; seine Zeichnungen „les domestiques des cardinaux", „le défilé des séminaristes" und „les joueurs de boules" sind wahre Perlen in Hinsicht auf Naturtreue und Beobachtungsgabe.

Venedig wäre für Regnault das Alpha und Omega von ganz Italien gewesen, und gerade dorthin sollte er nicht kommen. Einmal in Neapel, konnte er dem Wunsche, der Kunst jenseits des Mittelmeeres in Marocco neue Bahnen zu suchen, nicht widerstehen, aber er wählte den Umweg über Spanien, um Velazquez und Goya einen Besuch im eigenen Lande abzustatten. Ein Plan von großartiger Kühnheit ruhte als Keim in seiner Brust: von Marocco wollte er, ein neuer Alexander, seinen Eroberungszug mit Skizzenbuch und Palette bis nach Indien und China ausdehnen und überall Studien sammeln. Scharfen Blickes sah er prüfend in die Zukunft, ihm däuchte, sie gehöre der ethnographischen Genremalerei, und sein Entschluß war gefaßt: um Haupt einer Schule zu werden, wollte er schon als Pensionär der römischen Akademie seinen Bildungsgang nach dieser Richtung hinlenken.

Seine erste Sendung in die Heimat, das Porträt einer Mme. D . . ., ward im Salon von 1868 mit lebhafter Freude begrüßt, aber erst das Jahr 1869 sollte epochemachend für Regnault's Stellung zu seinen Kunst- und Zeitgenossen werden, es brachte das Reiterbildniß Prim's, eine unter dem vollen Einflusse des südlichen Himmels und der alten Meister in glücklichster Stimmung geschaffene Arbeit. Es ist ein durchaus eigenartiges Werk ohne alle Nachahmung und doch für den Kenner reich an harmonisch schönen wohlberechtigten Anklängen an die herrlichen Reiterbildnisse eines Velazquez und Tizian, Rubens und van Dyck. (Siehe die Abbildung.) Entblößten Hauptes sitzt der General Juan Prim, — das Gemälde stellt seinen Einzug in Madrid inmitten der spanischen Revolutionsarmee, 8. Oktober 1868 dar, — auf einem mächtigen andalusischen Renner, welcher den mähnenumwallten Kopf senkt, als wolle er die schmächtige Gestalt des Reiters, dessen Antlitz Ehrgeiz und Anstrengung gebleicht haben, besser zur Geltung kommen lassen. Die Uniform ist bestaubt, das von einzelnen Silberstreifen durchzogene Haar vom Lufthauche durchwühlt. Die bunten Farbentöne der geschwenkten Fahnen

und der ihrem Befreier zujauchzenden Menge bilden den Hintergrund zu den dunkeln Gestalten von Roß und Reiter.

Ein Beifallssturm begrüßte das Werk des römischen Laureaten im Salon. Das



General Prim, von Henri Regnault.

Porträt Prim's ward für die Ruhmeshalle der lebenden französischen Künstler, die Galerie des Luxembourg, erworben, von wo es 1881, zehn Jahre nach dem Tode des Malers, in den Besitz des Louvre übergehen wird.

Das einstige Palais der Maria von Medicis besitzt überdies aus Madrid 1868

zwei Aquarelle „la Madrilène", eine vom Rücken gesehene Frauengestalt mit der Mantilla, und einen „Bauern aus der Manca", der Heimat Don Quixote's. Sie wurden nebst zwei andern, dem Jahre 1869 angehörigen, den Eingang und das Innere des Saales der beiden Schwestern in der Alhambra darstellenden Aquarellen im April 1872 bei dem Verkaufe von Regnault's Nachlaß von diesem Kunstinstitute erworben.

Den Salon von 1869 zierte auch das schöne Bildniß der Gräfin Bareck, welches sich dem der Mme. D. von 1868 würdig anreiht. Beide befanden sich auf der jüngsten Pariser Ausstellung, wo selbst die Nachbarschaft der siegesgewohnten Meister unserer Tage, Bonnat und Cabanel, Mlle. Nélie Jacquemart, Carolus Duran und der ganzen Plejade aufstrebender Porträtisten, dieses Jugendwerk eines vielversprechenden Talentes nicht in den Schatten zu drängen vermochte.

Fortan war jede neue Sendung des jungen Malers ein Sensationsbild für die Pariser Künstlerschaft. Seine beiden Arbeiten „Automedon" und „Judith und Holofernes" wurden in der Ausstellung der Beaux-Arts zu Brennpunkten der Aufmerksamkeit, ohne daß sie jedoch so bedeutend wie das Reiterporträt Prim's wären.

Noch ehe er Spanien mit reichgefüllter Studienmappe verließ, machte er dort die, laut den Statuten der französischen Akademie in Rom, von ihm verlangte Kopie nach einem großen ältern Meister; er wählte das berühmte Gemälde „las Lanças" von Velazquez und führte es ganz im Geiste und in der Weise des Spaniers aus.

Durch Andalusien und Granada, wo ihn die Moschee von Cordova und der Alcazar von Sevilla neben der Alhambra entzückten, wendete er sich langsam und zögernd dem Mittelmeere zu, jeder Tag enthüllte ihm neue landschaftliche Schönheiten und bereicherte ihn mit Aquarell und Bleistiftskizzen. Die Höfe und die Gemächer der alten Hofburg der Abencerragen erstanden unter seinen Blicken in ihrer einstigen Pracht, Trümmer und Lücken verschwanden, Alles fügte sich wieder zum herrlichen Ganzen und seine rege Phantasie bevölkerte den maurischen Wunderbau mit hunderten von Gruppen und Gestalten. Während er zeichnend im Saale der beiden Schwestern saß, stiegen wechselnde Bilder, deren Ausführung er auf später verschob, vor seinem Geiste empor. Die Bergkette von Cadix machte den Schluß der langen Reihe von Landschaftsskizzen aus Spanien, welche seine malerischen Küstenbilder von den Dünen von Finisterre bis zum Panorama von Alicante umfassen.

Auf Spanien folgte Nordafrika, und wieder trat Regnault's Traum aus den Kinderjahren seiner Erfüllung näher. Hier erst überschritt er die Schwelle des Orients, dessen Spuren ihn schon in Granada so sehr entzückt hatten, hier erst begegnete er neuen Anschauungen und Sitten. Farbenglut und Sonnengold strömten von allen Seiten auf ihn ein, er war in seinem vollen Elemente und begann unter diesen, seinem Talente besonders günstigen Einflüssen sein nächstes größeres Gemälde, die „unvergleichliche Salome".

Ein Mädchen von wunderbar berückendem Zauber, dessen seltsame Schönheit den echten Typus der Almee spiegelt, hat ihm zu diesem Bilde gesessen; durch welche Ueberredungskünste er sie dazu vermochte, wäre interessant zu wissen, da Fromentin noch 1856 die fast unüberwindliche Abneigung der maurischen und arabischen Frauen, Mädchen und Kinder, zum Modell zu dienen, wiederholt beklagt. Ein wahrer Urwald leichtgelockten blauschwarzen Haares umrahmt, der Mähne einer arabischen Stute gleich, das Antlitz mit der weichen Sammthaut und dem frischen Incarnate der granatrothen

Lippen, hinter denen die blendend weißen Zähne des gezähmten Raubthieres hervorblicken. Das tiefe dunkle Auge hat einen phosphorischen Schein, das Lächeln etwas halb Träumerisches, halb Dämonisches. Niemals fühlt man die Ueberlegenheit der Civilisation lebhafter als beim Hinblicke auf die „Salome", sie ist das echte Weib des Orients, das in einem Pariser Salon niemals heimisch werden könnte. Wehe dem Künstler, der sich in einer schwachen Stunde eine solche Frau antrauen ließe und nach Frankreich heimführte! Regnault hat seiner schönen Maurin ein durchsichtiges golddurchwebtes Gazegewand übergeworfen, das wenig von ihren Reizen verdeckt und viel enthüllt. Er hat sie auf ein Ebenholzkästchen mit reichen Elfenbein- und Perlmuttereinlagen gesetzt, ihr ein Tigerfell unter die kleinen nackten, in Babuschen gesteckten Füße gebreitet und einen langen bunten Seidenstreifen zu ihrer Rechten aufgepufft. Kostbare Spangen halten das weit herabgeglittene Gewand auf den Schultern zusammen; der von Schlangenreifen umschlossene rechte Arm stützt sich, die Handfläche nach außen, auf die Hüfte, und diese Hand ist neben den Füßen einer der Glanzpunkte im Meisterwerke des Gesammtbildes. Auf ihren Knieen steht ein großes flaches Becken, ihre Linke umspannt nachlässig den Griff des darauf ruhenden Yatagan mit kostbarer Scheide, das einzige Wahrzeichen der Salome, denn im Uebrigen besitzt die schöne Afrikanerin keinerlei Verwandtschaft mit der hergebrachten Darstellung von Herodias' Tochter. Um die Schüssel halten zu können, stemmt sie die Füße auf, einen über den andern, und die Stellung der durch die leichte Gaze sichtbaren Beine von tadelloser Plastik ist überaus natürlich und ungezwungen. Auch dieses Gemälde traf noch vor dem Schlusse des Salons 1869 in Paris ein und war bald von einem lebhaften Kampfe der Kritik umwogt. „Das Porträt Prim's ist ganz Spanien, die Salome ist der ganze Orient", rief Theophile Gautier, der gewiegte Kenner, mit warmer Begeisterung und sagte dem jungen Künstler eine an glänzenden Erfolgen reiche Zukunft voraus; Paul Mantz stimmte ihm bei. Henri Delaborde sprach in der „Revue des deux mondes" seinen Beifall aus. Edmund About meinte, sowohl Ingres als auch Delacroix, die beiden Extreme, hätten der Salome ihren Beifall nicht versagen können. Paul de Saint Victor blieb kalt. Leider fehlte die „unvergleichliche Salome" auf der jüngsten Pariser Ausstellung; alle Versuche, sie zu erlangen, waren an der Hartnäckigkeit des Besitzers gescheitert.

Berauscht von Sonnenlicht und Farbenglut durchstreifte Regnault Nordafrika: Aquarell- und Bleistiftskizzen sollten ihm helfen, die neuen schönen Eindrücke so lange festzuhalten, bis er sie zu umfangreichen Werken, deren Erfolg nicht mehr zweifelhaft sein konnte, zusammenschmelzen würde.

Ich habe ja noch Zeit, noch lange schöne Jahre vor mir, pflegte er scherzend zu sagen. Alles war ihm bisher gelungen, wer konnte ahnen, daß seine Pläne in der schönsten Blüte geknickt werden sollten. Die im Besitze seines Jugendgenossen Clairin in Paris befindlichen Aquarelle: „la sortie du pacha", „intérieur de harem", und „tête de soldat", gehören dieser Zeit an. Tanger verlockte ihn endlich zur Unterbrechung dieses wonnigen Nomadenlebens. Er ließ sich ein geräumiges Atelier aufführen, um seine Studien zu großen Kompositionen zu verwenden, und bezog es im Juni 1870. Schon am 3. August ging die „Execution ohne Urtheilsspruch unter den Maurenkönigen Granada's" vollendet daraus hervor und trat die Reise über's Meer zu der Ausstellung der Beaux-Arts an. Sie brachte Regnault wiederum die Medaille, und das blutige Nachtstück aus der maurischen Geschichte ward für die Galerie des Luxembourg erworben.

Mit gleichmüthiger Gelassenheit wischt der in die malerische Gewandung seiner Epoche und seines Volkes gekleidete Henker oder Gebieter, die Nüance ist schwer zu unterscheiden, den rauchenden Yatagan ab, während das Blut des enthauptet zu seinen Füßen liegenden Opfers die weißen Marmorstufen röthet und große dunkle Lachen bildet. Die Alhambra ist der Schauplatz der raschen That. Auch das ist der Orient, doch mit seinem Grauen, seiner Willkür und seinem finstern Despotenthum! Ueberdies fehlt dem in allen äußern Einzelheiten, von der Perspektive des Hintergrundes bis zu der Gestalt des Henkers, in seiner Tracht und in der grauenerregenden Leichenstarre des Entseelten, tadellos ausgeführten Gemälde die historische Berechtigung. Man schaudert, läßt die von dem Maler gleichsam spielend überwundenen Schwierigkeiten voll Bewunderung Revue passiren und wendet sich schließlich unbefriedigt ab: dem schönen Prunkstücke fehlt die Seele. Die „Salome" wird stets ihren Werth behalten, die „Execution ohne Urtheilsspruch" dagegen dereinst zu den genialen Verirrungen der jüngern französischen Schule auf dem Gebiete der Historienmalerei gezählt werden, von denen Becker's „Respha vertheidigt die Leichen ihrer an's Kreuz geschlagenen Söhne gegen die Raubvögel", Garnier's „Favoritin", welche, nach Victor Hugo's „Orientales", den bleichen blutigen Kopf ihrer enthaupteten Nebenbuhlerin mit einem stolzen Lächeln des Triumphes in Empfang nimmt, und Leon Glaize's „Verschwörung unter der römischen Republik", wo eine Gesellschaft royalistisch gesinnter Patriziersöhne zur festeren Besiegelung ihres Eides das Blut eines zu diesem Zwecke Getödteten trinkt und die Hand auf seine Eingeweide legt, — alle drei Künstler sind Schüler Gerôme's, — die schlagendsten Beispiele auf der jüngsten Pariser Ausstellung boten. J. P. Laurens giebt wie Becker dem Hautgout der Verwesung in seinem „Papst Formosus und Stephan II." noch den Vorzug vor dem Blutgeruche und dem einfachen Morde. Vor diesem aus dem Grabe gerissenen, von seinem fanatischen Nachfolger zur Verantwortung gezogenen, entstellten Leichname des Formosus möchte man nur verhüllten Hauptes vorüberschleichen. Laurens excellirt in der Ausmalung aller mittelalterlichen Gräuel: „das Interdict", „die Excommunication Robert's des Frommen" und „Franz Borgia vor der Leiche Isabellens von Portugal" sind ebensoviel meisterhafte Darstellungen von Jammer, Elend, Leichengeruch, geistigen und körperlichen Folterqualen. Robert Fleury's „letzte Tage von Korinth", sein „Pinel in der Salpetrière 1795", eine Versammlung geisteskranker Frauen in allen Stadien der Wuth, des Blödsinnes und der thierischen Apathie, sowie Roll's „Ueberschwemmung von Toulouse im Juni 1875", drei Werke von kolossalem Umfange, haben die Gräuel der Plünderung, den unsäglichen Jammer des Wahnsinnes und die Grauen der Wassersnoth zum Gegenstande. Alle diese Bilder fanden sich 1878 auf dem Champ de Mars vereint.

Ob Regnault die Klippe zu vermeiden gewußt hätte, muß eine offene Frage bleiben; seine „Execution ohne Urtheilsspruch" war freilich ein bedeutungsvolles böses Omen für seine fernere Entwicklung. Wie der Bildhauer Carpeaux, sündigte auch er aus Ueberfülle gewaltiger Kraft, aber wer wie Henri Regnault noch während der römischen Studienzeit Werke wie das „Reiterporträt Prim's" und die „Salome" zu schaffen vermochte, durfte das Sensationsbild Andern überlassen. Er wollte von Allem kosten, alle Bahnen versuchen, an allen Kelchen nippen, und seine vielseitige Begabung stempelte jedes Probestück im Hinblicke auf die Jugend des Malers zu einem Meisterwerke und einer Verheißung für seine Zukunft.

Der Sommer verstrich, die mit Spannung erwarteten Nachrichten aus der Heimat lauteten täglich trüber, bis die Kunde von den Niederlagen Regnault's Blut in einen Feuerstrom verwandelte. Am nächsten Morgen, es war kurz vor Sedan, schiffte er sich nach Frankreich ein und trat, da er durch den großen Preis von Rom militärfrei war, in ein Franctireur-Bataillon ein, das er, charakteristisch für die jugendliche Romantik seiner Anschauung, nur erwählte, weil der Anführer desselben einen künstlerisch schönen Kopf hatte. Alles lächelte ihm, Lorbeer und Myrthe, Glück in der Laufbahn, Glück in der Liebe, denn auch ein letzter langgehegter Herzenswunsch war durch seine Verlobung mit Frl. Geneviève Breton erfüllt worden, und er hoffte bald am eigenen Heerde das harmonisch schöne Familienleben des elterlichen Hauses fortzusetzen. Ein im Salon ausgestelltes Porträt von der Hand Nélie Jacquemart's zeigt die jugendliche Braut im vollen Schmucke reicher Anmuth; Regnault's Bleistiftskizze von ihr gehört zu seinen duftigsten Schöpfungen. Trotzdem zögerte er nicht, sein Leben in die Schanze zu schlagen; das arabische Sprüchwort: „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod", sollte sich wiederum erfüllen.

Die Rohheit eines Waffengefährten an der Leiche eines der Ihrigen veranlaßte den leichterregten zartfühlenden Künstler zum Uebertritt in die Nationalgarde, wo er sich bei der ersten Gelegenheit zu den ausrückenden Bataillonen drängte.

Der Winter schlich trübe dahin, Regnault lag fern von den Seinigen auf Vorposten, ohne Klage, nur von dem Sehnen nach der Befreiung Frankreichs erfüllt. Am 1. Januar 1871 gratulirte er seiner Tante von Colombes aus und fuhr dann fort: „Meinerseits wünsche ich, daß die Preußen mit dem Beginne dieses Jahres verjagt und vernichtet werden, daß mein Vater uns endlich wiedergegeben werde und daß ich mit meiner Geneviève einem schönern Himmel zueilen könnte." Er berichtet dann über ihr Quartier und schließt mit den Worten: „Ein Soldat braucht nicht zu wissen, was man thun oder lassen wird. Ich ergebe mich also und weiß ohne Murren zu schweigen."

Der 19. Januar kam. Am Morgen schrieb er an seine Braut; es sollte sein letzter Liebesgruß auf Erden sein: „Man wird uns hoffentlich weiter führen ..... vier Erfrorene bei uns, darunter ein Sergeant, glücklicherweise hat man sie wieder beleben können. Genug davon. Ich werde mich an Ihrem Heerde wärmen. Ich liebe Sie, ich liebe mein Vaterland und das erhält mich aufrecht.

Adieu ......"

Es war der Tag von Buzenval, wo das Kampfgewühl um die Mauern des Parkes wogte, deren Ruinen der Siegespreis sein sollten. Bis zum Abend focht Regnault an der Seite seines Freundes Clairin; das Signal zum Rückzuge erscholl ihm zu früh, denn er besaß noch zwei Patronen und der Feinde waren so viele! Er kehrte an die Mauer zurück, schoß und lud wieder, doch der zweite Schuß kreuzte sich mit dem Todesboten für ihn selbst. Seine hohe Gestalt überragte die Bresche, die Kugel traf und er brach lautlos zusammen. Auf der Brust trug er eine kleine geweihte Medaille, das Geschenk seiner liebenden Braut; sie hatte ihn vor dem Tode nicht schützen können, wohl aber bewahrte sie, ein Erkennungszeichen für seine Freunde, den jungen Künstler vor dem Begräbnisse ohne Sang und Klang in der allgemeinen Soldatengruft. Frl. Breton bewahrt ihm noch heute die Treue; der tiefgebeugte Vater folgte dem Sohne am 8. Januar 1878 in's Grab.



Der Palast des Bargello und das Museo Nazionale zu Florenz.

Mit Illustrationen.

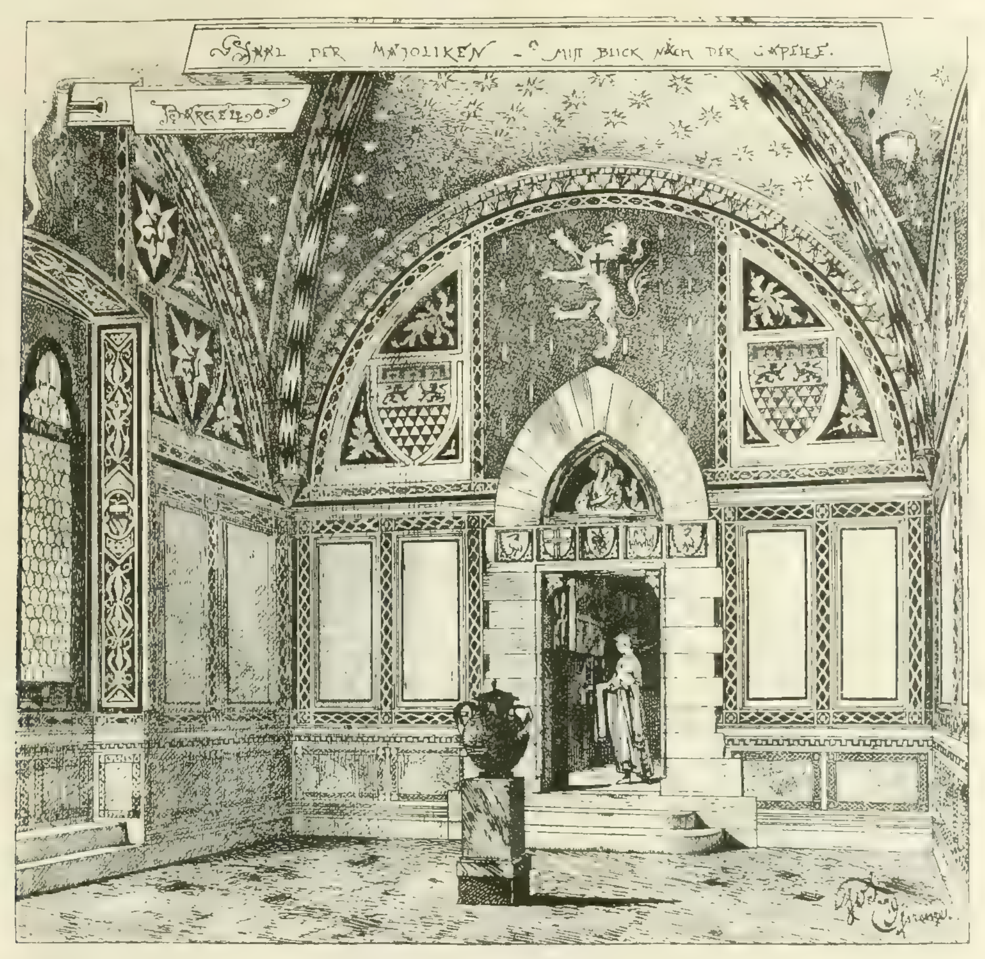
(Fortsetzung.)



An der Ostseite des Hofes befindet sich der Aufgang zum ersten Stockwerk. Hier betritt man zunächst ein größeres Zimmer mit drei Kreuzgewölben, welche auf vier Pilastern und Konsolen ruhen und reich mit Wappen verziert sind, während die Wände eine einfache Dekoration, von alternirenden rothen und grünen Streifen eingefaßte Quadrate, haben. Zu tadeln wären vielleicht von strengem Standpunkt aus die perspektivisch gezeichneten Konsolen, die das in der Höhe der Fensterbrüstungen an den Wänden sich hinziehende gemalte Gesims stützen, ein störender Anachronismus, der sich in der Sala grande wiederholt. Der Raum enthält verschiedene kunstgewerbliche Objekte; in der Mitte befindet sich ein Schrank mit Bergkrystallgefäßen aus dem 16. Jahrhundert, unter denen besonders ein Nautilus von eleganter Form, mit Messingfuß, sowie die Nummern 12, 11 und 55 in ihren anmuthigen Arabesken eine Fülle von Phantasie zeigen. Ein anderer Schrank enthält eine stattliche Collection von Elfenbeingefäßen, Pokale, Trinkhörner u. s. w., größtentheils vlämischen Ursprungs, ein zweiter verschiedene Elfenbeinskulpturen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, kleinere Figuren und Büsten, Crucifixe und Basreliefs mit figürlichen Darstellungen. Unter den älteren Nummern verdient Erwähnung ein oben bunt verzierter, laut Inschrift einst einem Bischof von Fiesole gehöriger Bischofsstab aus dem 12. Jahrhundert und ein dem Orcagna beigelegtes, doch jedenfalls aus beträchtlich früherer Zeit stammendes kleines Triptychon mit einer Darstellung der Kreuzigung und anderen Scenen der heiligen Geschichte, beide Gegenstände aus dem Kloster von S. Maria Novella.

Der anstoßende große Raum, ehemals das Zimmer des Podestà, ist von hohem Interesse durch seine malerische Dekoration, die besonders reich und harmonisch ist und bei der hellen Beleuchtung des mit sieben Fenstern versehenen Raumes trefflich zur Geltung kommt. Die vier Kreuzgewölbe sind mit goldenen Sternen auf blauem Grunde, im Kreuzungspunkte mit einer goldenen Rosette verziert, die Gurten in Schwarz und Weiß, die Rundbögen in Schwarz, Weiß und Roth ornamentirt. Von schönster Wirkung sind die an den Fensterlaibungen angebrachten Arabesken und die kräftig dekorirten Wandflächen, von denen die beigefügte Abbildung, die Ostwand mit Durchblick in die nebenan gelegene

Kapelle, als Probe dienen möge. Ueber dem Querpfosten der in die letztere führenden Thür, den fünf fein skulpirte Wappen schmücken, befindet sich in einem Spitzbogen, von schwarzem Grunde sich abhebend, ein angeblich von Andrea Pisano gefertigtes polychromes Relief der Madonna mit dem Kinde und einer kleineren knieenden Figur. An der Südwand erblickt man einen steinernen Kamin, der 1503 von Bernardino di Antonio Giovannozzi gesetzt wurde, mit vollständigem Zubehör. In drei Schränken findet sich eine ansehnliche Sammlung von Majoliken, meist aus Urbino aufbewahrt, von der nur das



Saal der Majoliken im Bargello zu Florenz.

Bedeutendste kurz erwähnt sei; dahin gehört ein Teller (Nr. 108) mit verschlungenen Ornamenten auf braunem Grunde, ein anderer, Eigenthum des Herrn Franc. Curadossi, dessen schöne Grottesken wahrhaft klassisch in den gegebenen Raum komponirt sind, als, dann zwei große Vasen mit historischen Darstellungen in Medaillons (Nr. 507 und 543) im zweiten Schranke eine Reihe durch ihre graziösen Formen hervorragender kleinerer Gefäße und endlich im dritten eine große ovale Prachtschale mit einer Darstellung des Todes der Lucretia. Auch in dieser Sammlung begegnen uns auf mehreren Gefäßen Nachbildungen bekannter Raffaelischer Kompositionen.

Ueber die 1841 entdeckten, in ihrem gegenwärtigen Zustande wenig genießbaren Fresken Giotto's in der Kapelle der heil. Maria Magdalena dürfen wir hinweggehen,

da dieselben bereits vielfach besprochen sind[1]; auch bezüglich der zwei unter der Darstellung des Paradieses befindlichen späteren Fresten darf auf Crowe und Cavalcaselle (II, 496) verwiesen werden. Hervorzuheben sind dagegen mehrere in der Kapelle aufbewahrte kirchliche Gegenstände, so das Chorgestühl von 1493 und das in der Mitte stehende Meßpult von 1498, beide trefflich konservirt und mit prachtvollen Intarsien versehen, und ferner die in dem reich verzierten Schranke an der Schmalwand aufge-



Gruppe vom Orgelfries des Luca della Robbia (Bargello in Florenz).

stellten Kirchengeräthe, unter denen besonders einige schöne mittelalterliche Kelche Beachtung verdienen.

In den Saal des Podestà zurückgekehrt, gelangt man, die gegenüberliegende Thür und den dahinter befindlichen, an den Thurm grenzenden kleinen Raum passirend, der eine Anzahl von Möbeln und Glasgefäßen aus dem 16. und 17. Jahrhundert enthält, in die über dem Waffensaal des Erdgeschosses gelegene Sala grande, den alten

1) Vgl. besonders Crowe und Cavalcaselle, History of painting in Italy, II, 260.

Audienzraum. Dieser Saal hatte ganz besonders durch die im Jahre 1840 vorgenommene Adaptirung gelitten, es waren in demselben zur Unterbringung von Gefängnissen mehrere Zwischentheilungen eingerichtet worden; auch die Bäder hatte man hierher



Jugendlicher David von Donatello. Museo Nazionale in Florenz.

verlegt, und außerdem nahm eine Kapelle, die durch Korridore mit den übrigen Räumlichkeiten in Verbindung stand, ungefähr den dritten Theil des Ganzen ein. Jetzt gewährt der mächtige Raum mit seinen zwei hohen Kreuzgewölben und dem großen Fenster der Südwand wieder seinen alten imposanten Anblick. Die großartigen Verhältnisse werden noch gehoben durch die maßvolle Dekoration, die sich an den Gewölben

nur auf die Gurten erstreckt, die Felder dagegen freiläßt, desgleichen die Wandflächen, an denen nur unten ein Sockel gemalt ist. Höchst gelungen sind die stilvollen Ornamente an der Laibung des großen Fensters.

Zimmer der Bronzen im Bargello

Indem wir uns den Renaissancesculpturen zuwenden, die in diesen wie in den meisten der noch übrigen Räume aufgestellt sind, kommen wir zu derjenigen Rubrik der Sammlung, die an Ausdehnung wie an Werth allen anderen voransteht und dem Museum in erster Linie seine Bedeutung verleiht. Es ist hier zum ersten Male in größerem Maßstabe ein Anfang gemacht, die Entwickelung der Renaissanceplastik, freilich mit Beschränkung auf die toskanische, durch eine Auswahl hervorragender Monumente zu veranschaulichen. Da eine erschöpfende Besprechung oder auch nur eine vollständige Aufzählung der einzelnen Nummern ebenso den Zweck dieser Zeilen wie den zu Gebote stehenden Raum überschreiten würde, so beschränke ich mich darauf, die Aufmerksamkeit des Lesers hauptsächlich auf solche Gegenstände von Bedeutung hinzulenken, die denjenigen, welchen die eigene Anschauung abgeht, mehr oder weniger unbekannt sein dürften [1].

In der Sala grande treffen wir fast ausschließlich allgemein bekannte Marmorsculpturen, so von Michelangelo den trunkenen Bacchus, den sterbenden Adonis und die Allegorie des Sieges, von Donatello die Statue des David (S. 105), von Gian Bologna die das Laster besiegende Tugend und Anderes. Die Gruppe Adam und Eva von

1) Es ist an dieser Stelle zu bemerken, daß in kunstgeschichtlichen Werken und Handbüchern, auch neueren Datums, verschiedene Sculpturen irrthümlicher Weise als noch in den Uffizien, dem Palazzo vecchio und anderwärts befindlich citirt werden. — Daß übrigens ein brauchbarer, vollständiger Katalog

Bandinelli und die sechs unerquicklichen Herkuleskämpfe von Vincenzo Rossi würde man ohne Schaden vermissen können; dagegen bilden eine Zierde des Raumes die stückweise oft abgebildeten zwei Reliefreihen mit tanzenden und musicirenden Kinderfiguren von Donatello und Luca della Robbia, die früher an den Orgelbrüstungen des Domes angebracht waren [1]). Von den letzteren führt unsere Abbildung (S. 101) eine Platte vor.

Durch die Thür der Ostwand tritt man in die bereits erwähnte gegen den Hof sich öffnende Loggia, an deren Kreuzgewölben sich Wappen von blauen, mit goldenen



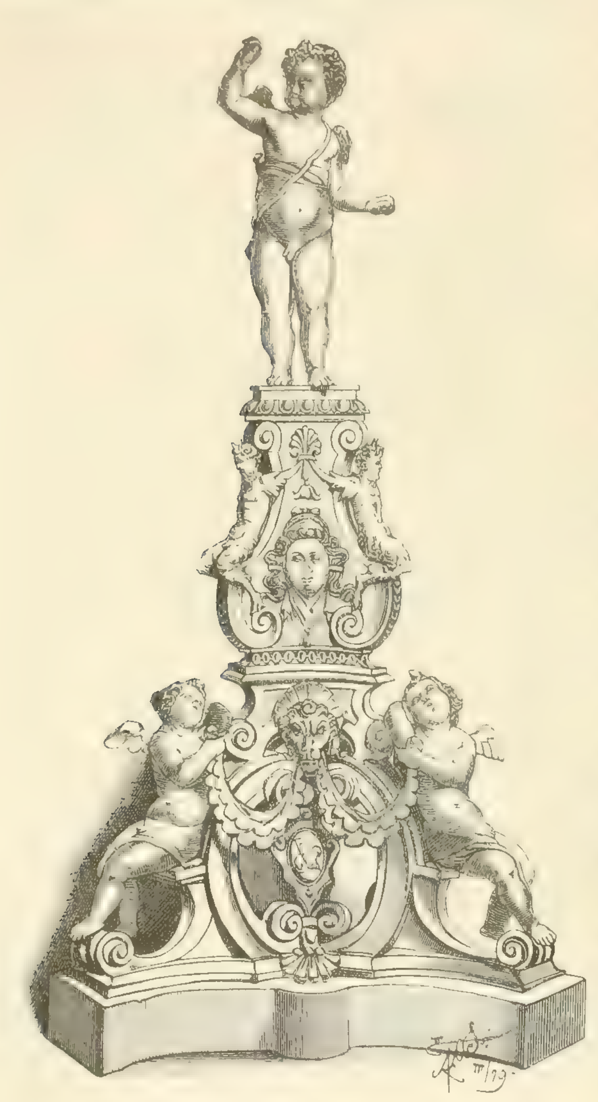
David, von Verrocchio. Museo Nazionale zu Florenz.

Lilien bedeckten Feldern abheben. Jenseits derselben liegt ein ebenfalls durch schöne Wanddekoration hervorragendes Zimmer mit flacher Balkendecke; die Wände, mit ineinander geflochtenen Streifen bemalt, deren Zwischenräume durch Wappen gefüllt werden, sind unten durch einen einfachen Sockel, oben durch einen Wappenfries abgeschlossen. In der Mitte des Raumes, der ausschließlich Bronzearbeiten beherbergt, steht der bekannte David Donatello's; unter den übrigen statuarischen Werken befinden sich mehrere von Gian Bologna und seiner Schule, von denen zwei Brunnenfiguren, lebendig behandelte

des Museums bis zur Stunde nicht vorliegt, ist namentlich im Hinblick auf die plastische Abtheilung zu beklagen.

1) Die architektonischen Bestandtheile des Orgellettners, von denen die Kopfleiste auf S. 102 einen Fries mit Engelsköpfchen vorführt, befinden sich gegenwärtig unter der südlichen Loggia des Hofes.

Putten, deren einen unser Holzschnitt (S. 106) vorführt, und eine Junostatuette hervorgehoben seien. Unter den Büsten ist die des Gattamelata von Donatello zu erwähnen, die nicht minder als die Paduaner Reiterstatue die Vorzüge des Meisters im Porträtfach erkennen läßt, und die nicht weit davon aufgestellte der Anna Lena von dem Sienesen Lorenzo Vecchietta, einem nur durch wenige Werke bekannten Nachfolger des Jacopo della Quercia; das gutmüthige Wesen der Matrone ist vortrefflich zum Ausdruck gelangt.



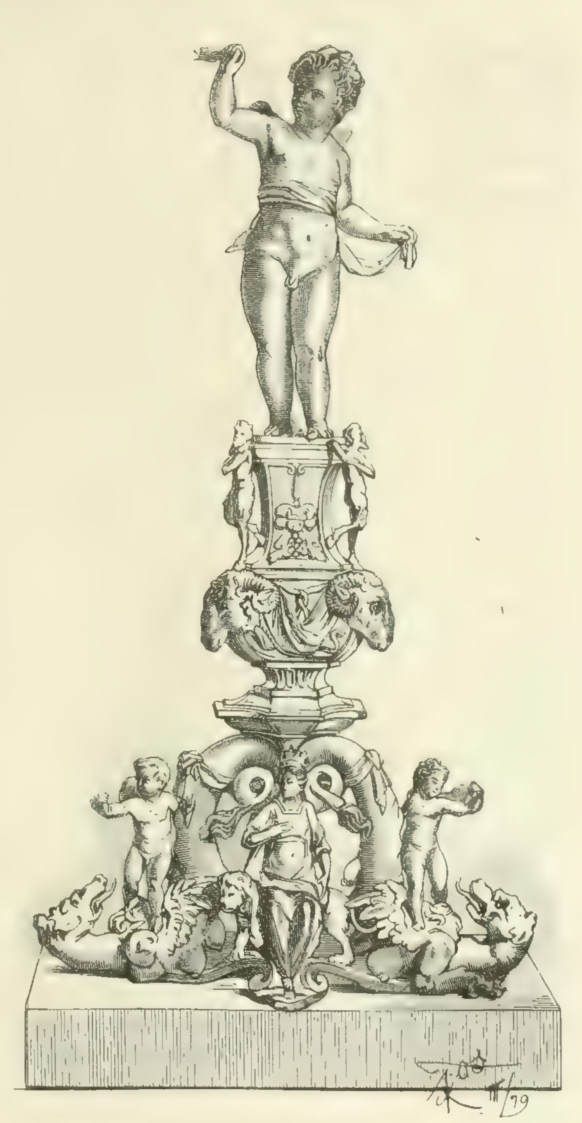
Bronzener Feuerbock im Bargello.

Ein Schrank an der Eingangswand enthält eine Collection kleiner Bronzefiguren, theils Kopien von Antiken und Renaissancemonumenten, theils Originalarbeiten aus Gian Bologna's Schule.

Der benachbarte Saal bietet eine Anzahl berühmter und größtentheils durch vielfache Publikationen bekannter Bronzewerke, von denen der David von Verrocchio, der Merkur von Gian Bologna, die beiden Konkurrenzreliefs des Ghiberti und Brunellesco genannt seien. Auf die zwei interessanten Bozzetti Cellini's zu seinem Perseus und seine Kolossalbüste Cosimo's I. sei ebenfalls nur beiläufig hingewiesen. Dagegen ist auf einige minder bekannte Werke aufmerksam zu machen, so auf ein Relief von unsicherem Ursprung, eine den Pollajuoli zugeschriebene Passion Christi; die Forderungen des strengen Reliefstils erscheinen hier insofern genau beobachtet, als Deckungen der Figuren durchgängig vermieden sind, in der Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks ist dagegen der Einfluß Donatello's unverkennbar, vorzüglich an der Magdalena, die ganz so wie an der Kanzel von San Lorenzo ein ausgerauftes Haarbüschel in der Hand hält. In der Gewandbehandlung macht sich übrigens eine nahe Verwandtschaft mit dem Stile des Agostino di Duccio bemerkbar. Ein zweites Relief, welches dieselbe Scene darstellt, wird wohl nicht mit Unrecht auf Donatello zurückgeführt; es zeigt dasselbe übertriebene Pathos, wie es an der Grablegung in S. Antonio zu Padua und an der erwähnten Kanzel von S. Lorenzo zu Tage tritt; möglicher Weise ist diese Komposition mit einem der von Vasari im Leben des Donatello (III, 262) angeführten Bronzereliefs identisch.

Die ebendort erwähnte allegorische Statue eines Kindes, die sich gleichfalls in diesem Saale befindet, ermangelt noch immer einer sicheren Deutung.

Von Bertoldo, dem Schüler des eben Genannten, der bekanntlich als Vorsteher der von Lorenzo Magnifico begründeten Akademie auf die bedeutendsten Künstler der jüngeren Generation einwirkte, begegnet uns ein Relief, welches in ziemlich wirrem Durcheinander eine mythologische Schlacht von Reitern und Fußkämpfern darstellt[1]. Unter der ersten der vorhin besprochenen Passionsdarstellungen befindet sich ein durch köstliche Naivetät ausgezeichneter kleiner Puttenfries, ein Weinfest schildernd, von unbekannter Hand, darunter die liegende Figur des sienesischen Rechtsgelehrten Mariano Soccino, von Lorenzo Vecchietta gearbeitet und von dem Monument in S. Domenico zu Siena stammend[2]. Von dem reliefirten Kassendeckel Michelangelo's hat bereits Cicognara (Storia della scultura II, tav. 56) die untere Abtheilung veröffentlicht. Die von Vasari (III, 110 ff.) erwähnte, aus dem Kloster degli Angeli stammende Aschenkiste mit zwei einen Kranz haltenden schwebenden Engeln auf der Vorderseite, zu Ehren dreier Märtyrer im Auftrage des Cosimo und Lorenzo de' Medici von Ghiberti gefertigt, hat ebenfalls ihre Aufstellung in diesem Raume gefunden. Von den vier schön aufgebauten, mit Amoretten und Fabelthieren versehenen Feuerböcken führen wir zwei in Abbildungen vor. Ein in dem Zimmer befindlicher Schrank enthält neben Nachbildungen berühmter Antiken eine wohl zweifellos dem Antonio Pollajuolo zugehörige kleine Bronzegruppe, Hercules' Kampf mit Antäus[3], ein Gegenstand, welchen der Künstler nachweislich noch zwei Mal, in dem von Vasari (V, 97) citirten, für Lorenzo de' Medici gemalten und einem anderen, in den Uffizien aufbewahrten Bilde behandelte.



Bronzener Feuerbock im Bargello.

(Schluß folgt.)

1) Vgl. Vasari III, 267.

2) Der Kopf der Statue findet sich abgebildet bei Perkins, Tuscan sculptors I. pl. 13.

3) Nicht „Cacus", wie in Burckhardt's Cicerone, 4. Aufl., S. 358 angegeben ist.

Der Kunstunterricht an der Münchener Akademie.

Ein Stück moderner Künstlergeschichte.



s ist eine vielfach ausgesprochene, oft anerkannte, oft freilich auch bestrittene Ansicht, daß die Durchschnittsbildung der französischen Künstler eine höhere sei als die der deutschen, während diese an Innerlichkeit und Originalität jene übertreffen sollen. Daß der französische Kunstjünger einen besser gefüllten Schulsack mit in's Leben nimmt als der an einer deutschen Akademie erzogene, ist eine unanfechtbare Wahrheit, welche bei der letzten internationalen Ausstellung in München wieder deutlich zu Tage trat. Vielleicht befördert ein offenes Wort am rechten Orte in Deutschland die Inangriffnahme entsprechender Reformen.

Ich habe mehrere Jahre dem praktischen Studium der Malerei gewidmet, von der Ueberzeugung ausgehend, es sei für den Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller in so mancher Hinsicht ersprießlich, wenn er wenigstens mit einem Zweige der bildenden Kunst ganz genau vertraut ist. Zu diesem Behufe brachte ich einige Jahre als Schüler und Beobachter an der Münchener Kunstakademie zu, an der ich die Verhältnisse auf diese Weise gründlich kennen lernte. Meine Erlebnisse in jener Zeit machen mir es völlig erklärlich, warum die künstlerische Schulung an der gegenwärtig berühmtesten Kunstlehranstalt Deutschlands den französischen Unterrichtserfolgen nachsteht.

Vor etwas mehr als zehn Jahren lag der Zeichenunterricht an der Münchener Akademie sehr im Argen. Wilhelm Kaulbach ließ die Dinge gehen, wie sie mochten. Der Zeichenunterricht befand sich in den Händen dreier Cornelianer, Hiltensperger, Anschütz und Strähuber. Bekanntlich ist die Schule nicht der von Cornelius ausgehenden gewaltigen Anregung entsprechend gerathen, und wenn auch einzelne sehr bedeutende Meister aus ihr hervorgegangen sind, so fehlte diesen doch die Gabe, die Schule fortzupflanzen. Strähuber ist ein sehr tüchtiger Zeichner und bewährte sich als guter Korrektor beim Zeichnen der kleinen Aktstudien, brachte aber seine Schüler bei größeren Arbeiten oft zur Verzweiflung, so daß sie ihm sehr häufig durchbrannten, ihn meist nicht verstanden und nicht jene Fortschritte machten, die man von des Lehrers Tüchtigkeit und der Schüler Talent erwarten konnte. Ich sah einen jetzt sehr geschätzten jungen Münchner Künstler ein halbes Jahr lang die arme Venus von Milo behandeln, die wie in ein Drahtnetz geflochten erschien, um endlich als Mohrin zu enden. Hiltensperger war beliebter, da er alles lobte, was die Schüler machten, so daß es bei ihm keine moralischen Katzenjammer gab, und jeder nach Belieben arbeiten konnte. Einigen war dieß recht nützlich, Andere, die einer Leitung bedurft hätten, blieben freilich zurück. Korrigirte der alte Herr, geschah es übrigens fast immer falsch; besonders die Nasen konnte man ihm nie lang genug machen. Anschütz leitete die sogenannte „Naturklasse“, in der nur nach dem lebenden Modell gezeichnet wurde. Anschütz ist als Künstler so unbedeutend, daß Förster in seiner Schilderung der Corneliusschule [1]) an ihm nichts weiter zu loben findet, als daß er Draperien schön zu legen verstehe. In seiner Schule fanden die Schüler übrigens reiche Abwechslung der Modelle, also insofern manche Anregung, jedoch selten oder nie die nöthige Muße, eine Studie gründlich zu vollenden.

Nachdem diese Zeichenschulen in etwa zwei Jahren durchlaufen waren, kamen die Schüler in die „technische Malklasse“. Die jetzige Generation der Münchener Maler hat meist nur diese, und nicht mehr tüchtige Zeichenstudien hinter sich; wie sollten also diejenigen, welche aus München nicht fortkamen, bei großen Vorwürfen mit den streng geschulten und lange

1) Geschichte der Malerei des 19. Jahrh.

gedrillten Schülern eines Cabanel und Gérome wetteifern können? Es ist nur die blanke Wahrheit, daß in diesen Zeichenschulen niemals eine Aktstudie gründlich durchgearbeitet wurde!

An jeder Akademie ist es Brauch, daß Abend-Schüler aller Klassen Aktmodelle zeichnen, und diese Aktstudien werden zu den wirksamsten Lehrmitteln an den Akademien gezählt. An der Münchener Akademie wurden nur wenige Wintermonate hindurch Aktmodelle gestellt, und zwar für mehrere hundert Schüler nur zwei, so daß ein gewisser Turnus eingeführt werden, die Namen derjenigen, die zum Aktzeichnen an die Reihe kamen, ausgeschrieben werden mußten. Wenn es sehr gut ging, kam man zehnmal an die Reihe, wobei man sich indessen viermal mit einem schlechten Platze begnügen mußte, so daß man im Jahr etwa fünf bis sechs Aktstudien zu Stande brachte, also nur soviel wie ein fleißiger Wiener Schüler in zwei Monaten Gelegenheit hat zu zeichnen.

Während in einem Aktsaal Strähuber korrigirte, wechselten sämmtliche Professoren im anderen ab. Letzteres war sehr interessant und erheiternd, aber praktisch war es nicht. Die Professoren nahmen die Sache auch so ziemlich von der leichten Seite, keiner mochte sich allzu genau mit ihm unbekannten Schülern Anderer befassen. Schwind war besonders berühmt ob der guten und schlechten Witze, die er beim Aktkorrigiren machte. An der Wiener Akademie, wo ich mit Weyr und anderen tüchtigen Bildhauern zeichnete, war ich seinerzeit gewohnt, diese als vortreffliche Aktzeichner zu bewundern. In München war es anders. Wenn einer herzlich schlecht zeichnete, so war die ständige Frage des Professors: „Nicht wahr, Sie sind Bildhauer?" — was gewöhnlich bejaht wurde. Solch ein unglücklicher Bildhauer nun zeichnete einmal einen Akt nach einem kurzbeinigen Modell noch viel kurzbeiniger. Schwind nahm lachend den Stift und machte zu unserem Ergötzen mit wenigen Strichen eine herzige Kinderfigur daraus. Ein andermal frug er einen armen Kerl, der seinen Akt schön „ausschattirt", aber jämmerlich gezeichnet hatte, woher er seine Stifte beziehe, er wolle sie auch dort kaufen, da man damit so schön zeichnen könne!

In diese höchst unerquicklichen und für die künstlerische Ausbildung einer ganzen Künstlergeneration verhängnißvollen Zustände brachte einen frischeren Zug, eine Umkehr zum Besseren, J. L. Raab, bekanntlich Professor der Kupferstecherschule an der Münchener Akademie. Im Einvernehmen mit Piloty, dem die Wirthschaft in den Zeichenklassen ein wahrer Gräuel war, eröffnete er ohne Anspruch auf Entschädigung eine Antiken- und Naturklasse. Mit zwanzig Schülern beginnend, hatte er schon im nächsten Jahr einen solchen Zudrang, daß ihm zwei Ateliers eingeräumt werden mußten, in welchen er über vierzig Schüler unterrichtete. Mit wahrer Aufopferung und seltener Ausdauer leitete Raab diese Schule, preßte uns wie Citronen, so daß jeder wohl oder übel sein Bestes that, und trotzdem war es dem strengen Professor noch immer nicht gut genug. Erst wenn er bemerkte, man habe wirklich und ehrlich sein Möglichstes geleistet und der Muth beginne zu sinken, fing er an, plötzlich zufrieden zu sein, ja durch Lob das gebeugte Schülergemüth aufzurichten. Lebensgroße Akte, Draperien und Kostümstudien wurden mit Sorgfalt gezeichnet, und die Arbeiten des Schwächsten erreichten einen gewissen Grad von Tüchtigkeit, während die Talentvollen vor Seitensprüngen bewahrt blieben. Es wurde einmal wirklich studirt. J. L. Raab war ein vortrefflicher Lehrer, der jeden seiner Schüler wie ein Arzt seine Patienten kannte und genau wußte, ob sich Einer beim Zustandebringen einer Studie „geplagt" habe oder nicht, und wo es nöthig sei, zurückzuhalten, wo anzutreiben. Noch nach Jahren hatte er kleine Unterrichtsereignisse im Gedächtniß.

Es war unter seinen Schülern zu meiner Zeit ein Serbe, der sich durch besondere Nachlässigkeit auszeichnete, so daß Raab beschlossen hatte, ihn aus der Schule auszuschließen. Da zeichnete der arme Teufel eine Nasenspitze sehr gut, womit er sich des Professors Wohlwollen und Nachsicht erwarb. Nach zehn Jahren, als ich Raab wiedersah, erkundigte er sich noch nach dem Serben, der einmal eine so gute Nasenspitze gezeichnet.

In dieser Schule hat sich der jetzt rühmlich bekannte Holzschneider Hecht ausgebildet, der auch als Radirer neuestens seinem vortrefflichen Lehrer erfolgreich nachstrebt. Puteani, Seifert, der jetzige Direktor der New-Yorker Kunstakademie, Schirlaw, der bekannte

Stilllebenmaler Sibl, Knüpfer, Langenmantel und viele andere geachtete junge Künstler haben hier den Grundstein ihrer Tüchtigkeit gelegt.

Auch in jener Zeit, als Raab eine wirkliche und energische Verbesserung des Zeichenunterrichts an der Münchener Akademie einführte, blieb indessen der obenerwähnte Uebelstand des mangelhaften und viel zu eingeschränkten Aktzeichnens fortbestehen aus — Sparsamkeit! Die Akademie zu München, obwohl sie die erste und beste deutsche Akademie ist, obwohl sie Hunderte von Fremden zwingt, in dem unerquicklichen und unfreundlichen München ihren Leib mit der elenden Münchener Kost zu kasteien, ist eine der schlechtest dotirten Kunstlehranstalten der Welt. Die Bibliothek füllt ein kleines Zimmer, sonstige akademische Kunstsammlungen bestehen nicht einmal dem Namen nach; was aber dem Unterricht den größten Schaden bringt, ist die nothgedrungene Sparsamkeit bei den Modellen, hauptsächlich den Aktmodellen.

Außer den erwähnten Zeichenschulen gab es also an der Münchener Akademie vor zehn Jahren eine sogenannte „technische Malklasse", welche damals vom Professor Wagner, einem Schüler Piloty's, mit Umsicht und Energie geleitet wurde. Hier wurde das ganze Material für die obersten Klassen, die sogenannten Komponirschulen, vorbereitet. Wagner bekam vor Raab's Wirken so schlecht geschulte Schüler, daß er sie meist mehrere Semester lang erst noch im Zeichnen unterrichten mußte, bevor sie zum Malen zugelassen werden konnten. Nach Raab wurde dieß überflüssig, doch war Wagner auch jetzt noch auf die zeichnerischen Fortschritte seiner Schüler insofern bedacht, als er häufig ganze männliche und weibliche Akte lebensgroß malen ließ, selbst ohne Rücksicht auf rein malerische Wirkungen.

Piloty, als Organisator wie als Lehrer eine nie genug gewürdigte unschätzbare Kraft, war schon als Professor an der Akademie immer bemüht, den Unterricht zu verbessern; doch waren ihm in vieler Hinsicht die Hände gebunden. Alte Herren, deren Zeit vorbei ist, welche dies aber nicht begreifen wollen, kann man besonders als Kollege nicht so leicht in den wohlverdienten Ruhestand sprengen. Piloty mußte also eine junge Kraft in die Akademie förmlich einschmuggeln. Er wußte W. Dietz zu bestimmen, eine Hilfslehrerstelle an der Akademie anzunehmen. Es wurde im Glaspalast eine Holzbude eingerichtet und dem neuen Lehrer ein Dutzend Schüler zugewiesen. Um die ganze Sache zu motiviren, wurde vorgegeben, es sei ein Thier- und Landschaftsmaler an der Akademie nothwendig; man stellte auch wirklich einige Schaafe als Modelle auf in einem schmutzigen Hofe der Marsstraße; der Schwerpunkt der Schule aber wurde im Stillen in den Glaspalast verlegt!

Es war recht heiter und ging lustig her in der neuen Malschule. Ein halbes Jahr lang wurde nur „abgekratzt" und „geschöpft" d. h. alles wieder zugeschmiert. Dietz war der beste Kamerad, der kameradschaftlichste Lehrer von der Welt, der in der herzlichsten, familiärsten Weise mit seinen Schülern verkehrte, mit ihnen viel Bier vertilgte, aber auch sehr fleißig arbeitete. Er war sich seiner Methode noch nicht bewußt, wie der alte Praktikus Raab und Piloty, experimentirte und strebte mit seinen Schülern nach einem Ziele, welches ihm mehr sein Gefühl als seine Ueberlegung vorschrieb, er riß aber Alle hin durch seine eigenen genialen Arbeiten und führte Alle richtig vermöge seiner Goethisch gesunden Naturanschauung. Der Erfolg der ersten Ausstellung aller Schülerarbeiten nach Schluß des ersten Jahres war ein durchschlagender. Die Namen der Dietzschüler Löfftz, Zimmermann, Duveneck, Fröschl, Holmberg waren auf Aller Lippen. Gysis, Defregger und Kurzbauer, die damals noch Schüler Piloty's, aber schon berühmt waren, erklärten, sie würden stolz auf solche Studien sein; der alte Direktor Kaulbach fand, die Dietzschule mit der Wagnerschule vergleichend, es sei als komme man aus der alten in die neue Pinakothek. Die Dietzschule machte einen ungemein ernsten, wahren Eindruck. Die ganze Münchener Künstlerschaft war in Aufregung. Dietz war der gefeierte Held des Tages, Alles stürmte zu ihm, wollte sein Schüler werden. Und wir, die wir so glücklich waren, es zu sein, blickten stolz und mit Verachtung auf das arme „Gesindel von Wagnerschülern" herab, und mancher urtheilte über Piloty mit einer Herablassung, die durch das Gefühl eigener Ueberlegenheit eingegeben war. —

Schwind starb: für die Kunst ein unersetzlicher Verlust; eine Lehrkraft ging aber an ihm

nicht verloren. W. Kaulbach sah es nicht ungern, wenn Akademieschüler sein Atelier besuchten, Schwind war ziemlich unzugänglich für sie. Schüler hatte er höchstens 2—3, über deren Ausdauer er am meisten erstaunt war, wenn er sie nach halbjähriger und längerer unschmerzlicher Trennung noch in der Schule vorfand.

Die Tendenz, große Berühmtheiten wider ihren ausgesprochenen Willen zu Professoren zu pressen, ist eine für den Kunstunterricht verderbliche. Ueber die Zweckmäßigkeit von Akademien und Kunstunterrichtsanstalten überhaupt mag man denken, wie immer: die Thatsache angenommen, daß die Akademien den Zweck haben, dem Künstler diejenige Schulbildung und handwerkliche Tüchtigkeit beizubringen, die wir an den Franzosen bewundern, muß auch zugegeben werden, daß die angestellten Künstler wirkliche Lehrer sein müssen, da die Schüler sonst nur soviel Anregung von ihnen haben, wie wenn sie der Akademie ferne stünden. Den Paradelehrern, die monatelang sich um ihre Schüler nicht kümmern, laufen die Schüler davon, *überfüllen* dann aber die Räume der wirklichen *Lehrer* und machen dadurch auch dort den Unterricht illusorisch, weil sie die Kraft des Lehrers zersplittern. In Frankreich fassen die großen Künstler, welche an die Akademie berufen werden, ihre Aufgabe alle sehr ernst auf, und der Effekt ist eben jene uns bekannte tüchtige Schulung, die den Künstlern und unter Umständen auch dem Kunsthandwerk zu Gute kommt.

Schwind's Ernennung zum Professor war ebenso ein Fehler, wie die Ernennung Kaulbach's zum Direktor. Der Erfolg hat es gezeigt, daß beide an der Münchener Akademie keine idealere Richtung eingeführt haben durch ihre bloße Anwesenheit, während Piloty durch seine Thatkraft schon als Hilfslehrer die Richtung der ganzen Anstalt bestimmte.

Nach Schwind's Tode erwarteten wir ganz bestimmt die Ernennung des Hilfslehrers Dietz zum Professor; es wurde aber der Kolorist *Müller* vorgeschlagen, und da er noch vor seiner Ernennung starb, *Horschelt* in Aussicht genommen. Auch dieser starb einige Wochen darauf. Dietz schmollte und machte Strike; die Dietzschule war so gut wie aufgelöst. Die Akademie gewährte uns Modell und Unterstand, Lehrer hatten wir keinen. Es war eine fatale Zeit für viele Schüler der Akademie. Eines Tages ging ich mit Eibl selbst in's Unterrichtsministerium nachsehen, da ich aus Erfahrung wußte, daß es mitunter gut ist, einem Akt nachzugehen; wir wollten den Referenten sprechen. Der sei nicht da, aber der Minister Lutz, meinte der Diener, und wir gingen zum Minister, so wie wir waren, ohne Frack, Eibl, ein urwüchsiger Wiener, sogar im Lodenrock. Lutz mußte den Eindruck haben, daß wir eine Art Bauerndeputation seien; denn als wir ihm unser Anliegen vorbrachten und um die Ernennung Dietz's zum Professor baten, wobei des Ministers Auge immer auf Eibl's Lodenrock geheftet war, während ich sprach, erwiederte er: es käme häufig vor, daß Bauern erschienen und behaupteten, der oder jener Kaplan müsse ihr Pfarrer werden, da ihr Seelenheil davon abhinge. Ich betonte hierauf, daß es sich in unserem Falle um mehr materielle Interessen handle, Excellenz könne also von der Richtigkeit unseres Instinktes überzeugter sein. Lächelnd und nicht ungnädig wurden wir verabschiedet, die improvisirte Aufwartung war beendet. Ob sie etwas genützt hat, weiß ich nicht; aber etwa zwei Wochen darauf war Dietz zu unserer aller Freude Professor!

Er theilte seine Schule in eine technische Malklasse und eine Komponirschule. Die koloristische und malerische Tendenz blieb in beiden der Leitstern. Ein intimer Vorfall illustrirt das rege künstlerische Leben und die Entwickelung dieser Schule. Dietz war ein erbitterter Feind aller „süßen Farben“, die er den besten Künstlern nicht verzeihen konnte. Von allen Schülern wurde hauptsächlich eine „feine Stimmung“ der Bilder angestrebt, so daß endlich die ganze Schule in die kompleteste „Graumeierei“ verfiel und ängstliche Gemüther sich nur noch in Abendstimmungen wohl und vor süßen Farben sicher fühlten. Dem sehr talentvollen Amerikaner Duveneck fiel es endlich einmal ein, hiergegen entschiedene Revolution zu machen; er bestrich seine Leinwand mit purem Zinnober, setzte blankes Weiß darauf und malte aus dieser Tonart einen Kopf, der ganz verzweifelt leuchtete und natürlich alle bisherigen Studien noch grauer als zuvor erscheinen ließ. Wir liefen alle zusammen. Dietz war entzückt und trieb mit Duveneck einen wahren Kultus, hing sich den epochemachenden Kopf in's Atelier,

wir aber gingen alle und kauften Zinnober. Nun wurde auf Wirkung gearbeitet, das Grau Malen war ein überwundener Standpunkt.

In dieser Weise arbeitete, immer lebendig, immer fortschreitend, Dietz's Malschule fort, und die letzte internationale Ausstellung hat bewiesen, daß auch jetzt in derselben ganz Vorzügliches geleistet wird: Räuber's und Erdtelt's Porträts und Studienköpfe sind so vortreffliche Arbeiten jüngerer Kräfte, daß sie mit den französischen dieser Art ganz gut in die Schranken treten konnten. In der „Komponirschule" Dietz's wurden unter dessen Leitung vorzügliche Genrebilder gemalt, welche manchem jungen Künstler Ehre einbrachten. Eine ganze Reihe ausgezeichneter Kleinmeister ist aus dieser Schule hervorgegangen.

Für die große Historie hat Dietz weder die nöthige Liebe noch Achtung; das rein Malerische wird von ihm so sehr betont, das Was dem Wie so sehr nachgestellt, daß der ganzen Richtung eine starke Einseitigkeit nicht abgesprochen werden kann. Charakteristisch für die Art und Weise, wie Dietz in dieser Beziehung dachte, ist ein Erlebniß eines Russen, der mit mir gleichzeitig in der Schule war. Er malte eine Wahnsinnige, die auf der Straße vom Volke betrachtet, begafft, bemitleidet, verlacht wird. Der junge Künstler hatte die Volksgruppen mit besonderer Liebe und vielem Geschick fertig gestellt, an der Wahnsinnigen aber alle Mühe vergebens aufgewendet. Endlich meinte Dietz: „Wissen Sie was — die Wahnsinnige lassen wir ganz weg!"

Daß eine solche Schule bei aller Vortrefflichkeit keine Schüler für große Aufgaben erziehen kann, ist einleuchtend. Der Däne Petersen brachte auf eine Weile einige Tendenz in die Schule, die aber nicht verfing.

Ramberg war kein eifriger Lehrer, Schraudolph kein glücklicher, so daß außer Wagner und Dietz der malerische Unterricht nur noch in den Händen Piloty's ruhte. Piloty's Ruf als Lehrer ist ein so fest begründeter, die Erfolge seiner Schule sind so weltbekannt, daß ich nichts Neues erzählen würde, wollte ich seine Lehrthätigkeit schildern. Seine Art und Weise zu sprechen ist für den Schüler hinreißend. Gleich Friedrich Schmidt in Wien weiß er Jeden durch sein lebendiges Wort zu begeistern, da er selbst von Liebe zur Sache durchdrungen ist. Klar und bewußt in seinen Zielen, ist er ein Mann von ganz ungewöhnlicher Energie, der dem einmal feurig gewählten Ziele mit eiserner Konsequenz nachstrebt, keinerlei Rücksicht, selbst nicht die auf seine Gesundheit kennend. Nachts wie ein Lazarus leidend, steht er Morgens sehr früh auf und geht an seine Arbeit, von der er oft trotz körperlichem Leiden nicht abläßt vor Dunkelwerden. Mit eben dieser Energie wußte er seine Schüler zu leiten. Als ich nach München kam, war die Blüthezeit der Schule vorüber, der ausgezeichnete Lehrer so leidend, daß er nicht gern neue Schüler aufnahm und oft auf lange seine Thätigkeit unterbrechen mußte.

Als Dietz Professor wurde, machte Piloty Otto Seitz zum Hilfslehrer, ohne damit eine glückliche Wahl getroffen zu haben. Als ich nach fünfjährigem Aufenthalt in Italien nach München zurückkehrte und zu einer Nachkur abermals an der Akademie als Schüler eintrat, fand ich einige wichtige Veränderungen vor. An Stelle Kaulbach's war Piloty Direktor geworden, Anschütz und Hiltensperger waren pensionirt. Ob zwischen diesen beiden Ereignissen ein Zusammenhang besteht, kann ich nicht beurtheilen. Der Zeichenunterricht war hauptsächlich in den Händen von Löfftz, einem Schüler von Dietz, nachdem Raab seine Zeichenschule bedeutend eingeschränkt hatte, aus Rücksicht auf größere kupferstecherische Unternehmungen. Wie einst der Lehrer, so errang jetzt der Schüler mit seiner Zeichenklasse bewunderungswürdige Erfolge. Die Einfachheit, Unmittelbarkeit und Wahrheit der Auffassung altdeutscher Meister wurde angestrebt und in vielen Fällen auch erreicht; Akte und Studien wurden ungewöhnlich schön und vornehm ausgeführt, so daß die Schülerausstellungen wahren Künstlerausstellungen glichen. Die wenigen Schüler, welche Raab behielt, wetteiferten mit den neuen gefährlichen Konkurrenten in ersprießlichster Weise. Bei Barth, welcher einen Theil des Zeichenunterrichts leitet, geht es in mehr hergebrachter akademischer Weise her, während Strähuber die Aufgabe hat, den Ankömmlingen in der Antikenklasse das „Wildeste abzuräumen." Leider wird es als eine Art Avancement angesehen, von der Leitung der Zeichenschulen zu der einer Mal-

schule vorzurücken und so ist Löfftz in neuerer Zeit Professor einer Malschule geworden. Wir zweifeln nicht, daß er auch dort seinen Platz ausfüllen wird, bedauern es aber im Interesse des Kunstunterrichts, daß er einem Felde entzogen wurde, auf dem er ungemein viel thun konnte für die Hebung der zeichnerischen Tüchtigkeit des künstlerischen Nachwuchses. Eine so bewährte junge Kraft mußte auf einem Posten ausharren, dessen Wichtigkeit, scheint es, maßgebendenorts nicht genügend gewürdigt wird.

An Stelle Schraudolph's wurde der sogen. Madonnen-Müller zum Professor ernannt; er ist dies in ähnlicher Weise wie sein Vorgänger ohne Erfolg und Interesse. Es wäre an dieser Stelle lohnend, einige Worte zu sagen über die Ursachen des Verfalles der heutigen religiösen Malerei, jedoch kämen wir dadurch von unserer Schilderung des Kunstunterrichts an der Münchener Akademie zu weit ab; es sei nur betont, daß, soviel in dieser Hinsicht an dem Unterrichte liegt, ein Aufschwung nur durch eine energischere Lehrkraft erreicht werden könnte.

Ramberg wurde durch Lindenschmit ersetzt, einen Künstler von sehr gutem Ruf, dessen Ruhm und Glück aber nicht so groß ist, wie sein Talent und Können. Nach den höchsten Zielen strebend, weiß er sich die Gunst des großen Publikums nicht zu erringen, und wo er dieß, wie in den bekannten Illustrationen, anstrebt, da mißlingt es ihm. Seine historischen Bilder und Genrebilder sind allgemein bekannt — unsere Aufgabe ist es nicht, ihn als Künstler, sondern als Lehrer zu schildern und zu beurtheilen. In dieser Eigenschaft ist Lindenschmit ebenso tüchtig und vortrefflich wie Piloty; dieselbe Energie, dieselbe Pünktlichkeit, derselbe klare Blick, dasselbe ruhige Ueberschauen aller Verhältnisse zeichnen ihn aus. Im Verkehr mit seinen Schülern faßt er seine Ansichten über jeden gegebenen Fall in sentenziöse Aussprüche, wahre Sätze angewandter Aesthetik, welche für Lindenschmit's scharfes Urtheil und wissenschaftliche Bildung ein schönes Zeugniß ablegen. Er weiß stets auf das Einzelne das Allgemeine, Grundsätzliche anzuwenden, er docirt sehr klar und verständlich, da er sich über das, was er will, volle Rechenschaft zu geben versteht. Er strebt an, was an der Münchener Akademie nicht allgemein und ernstlich genug gewollt wird; bei ihm werden ganz ernsthafte und umfassende Aktstudien gemacht. Die einzigen Arbeiten der deutschen Schule aus letzter Zeit, welche sich einigermaßen mit den Aktstudienbildern der Franzosen messen konnten, waren aus Lindenschmit's Schule hervorgegangen. Wergeland's norwegisches Bild, Gebhardt's und Bodenhausen's „Hero und Leander" waren sehr wackere Leistungen. Auch in koloristischer Hinsicht werden die Schüler Lindenschmit's im Sinne der alten Meister bestens geschult, große Klarheit und Kraft der Farbe zeichnen ihre Arbeiten aus. Es besteht ein ziemlich deutlicher Gegensatz zwischen den Schulen Piloty's und Lindenschmit's; während dort das Stoffliche stark betont wird, wird hier das Studium des Nackten mehr hervorgehoben, so daß die letztere Schule unserem Urtheile nach sich auf den richtigeren Bahnen befindet.

Auch bei meinem zweiten Aufenthalte in München wurde das Aktzeichnen in eben derselben Weise, wie fünf Jahre vorher, vernachlässigt, auch damals wurde im Sommer gar keiner, im Winter nur partienweise wenige Monate hindurch Akt gezeichnet. Seitdem hat man, wie ich höre, einen dritten Aktsaal eingerichtet; es ist das jedenfalls ein Fortschritt, der aber illusorisch ist, wenn man bedenkt, daß sich seit zehn Jahren die Schülerzahl an der Akademie verdoppelt hat. Wie es die Franzosen machen, sieht man sehr deutlich und weiß es genau; man möchte sie auch gern nicht nur erreichen, sondern übertreffen; es ist aber merkwürdig, wie schwer es den Herren fällt, sich zu den richtigen Maßregeln zu entschließen, welche jenes Ziel herbeiführen könnten.

Es wäre nothwendig, an der Münchener Akademie, selbst wenn sie rein nur Malschule bleibt, auf das Studium des Nackten viel mehr Gewicht zu legen, die Schüler viel länger in den Zeichenklassen zu erhalten und nur nach strengen Prüfungen im Aktzeichnen den Uebergang in die Malklassen zu erlauben. Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, daß diese Reformen, oder gar der Ankauf von Aktstudienbildern seitens des Staates, wie in Frankreich, in Bayern auf Hindernisse ganz eigenthümlicher Art stoßen würde. Wohl in Folge der mangelhaften ästhetischen und kunstgeschichtlichen Ausbildung des Klerus in Deutschland, über

die Reichensperger an zahlreichen Stellen seiner Schriften[1]) mit Recht klagt, herrschen über das Studium des Nackten höchst eigenthümliche Anschauungen in diesen Kreisen, so daß selbst sehr gelehrte und verdienstvolle Schriftsteller geistlichen Standes über diesen Punkt mit unglaublicher Leidenschaftlichkeit und ebensolcher Unrichtigkeit urtheilen.[2])

Man kann ein großer Verehrer des gothischen Stiles und ein sehr guter Katholik sein — was übrigens durchaus nicht zusammengehört — und braucht sich darum doch nicht der Erkenntniß zu verschließen, daß ohne eifriges Studium des nackten Körpers eine korrekte und präcise Zeichnung auch bekleideter Figuren nie und nimmer zu Stande kommt. Die gothischen Figuren sind stilvoll und schön trotz des Mangels an solchem Studium, aber nicht auf Grund dieses Mangels, und gerade in der religiösen großen Kunst vermißt man eine strenge, am Nackten gut geschulte Zeichnung am schwersten.

Wenn nun schon hervorragende und wirklich wohlmeinende Schriftsteller in dieser Beziehung irren, so kann man es ermessen, wie maßlos die Angriffe der kleinen, mehr schmutzigen als schwarzen Münchener Blättchen sind. Im Guten ohne Einfluß, wissen sie sich im Verneinen durch Skandalmachen Beachtung zu verschaffen, so daß es schwer halten würde, bei der klerikalen Majorität der bayerischen Kammer einen Posten in's Budget zu bringen, der zur eingestandenen Pflege des Studiums, ja sogar des Ankaufs von „Nuditäten“ bestimmt wäre.

Neben dem mangelhaften Studium im großen Stile möchte an der Inferiorität der Münchener Kunstleistungen im Vergleich mit den Franzosen auch der sehr wichtige Umstand mitschuldig sein, daß die Münchener Akademie eigentlich keine Architekturschule besitzt. Dieser allbekannten Misère wird die neuerliche Ernennung eines außerordentlichen Professors der Architektur auch nicht abhelfen. An die Akademie daselbst müßte ein Mann von hervorragender Bedeutung berufen werden, der in Bayern auch sonst einen großen Wirkungskreis fände und ausfüllen könnte.

Es ist kein Zweifel, daß dem Mangel eines großen und wohlgeordneten Lehrapparates ebenfalls abgeholfen werden müßte, daß reiche Kunstsammlungen mit der Akademie vereint sein sollten. Es sind das kostspielige Desiderata, doch es ist auch zu bedenken, daß die Münchener Akademie zwar einseitig als Malerschule aber immerhin die bedeutendste und erfolgreichste Kunstlehranstalt Deutschlands ist, daß also eine Verbesserung und Vervollständigung derselben auf die Hebung der deutschen Kunstzustände überhaupt von sehr merklichem Einfluß wäre. — Der Zweck dieser Zeilen ist es übrigens nicht, die Mittel zur Abhilfe erschöpfend zu behandeln, dieß ist eine Frage, die gründliches Eingehen und weitere Ausschau erfordert; unsere Schilderungen sollen nur ein Beitrag zur Lösung derselben sein.

J. **Krsnjavi**.

Kunstindustrielle Ergebnisse

der Berliner Gewerbeausstellung von 1879.

(Schluß.)



Auch in den übrigen Zweigen der Berliner Metallindustrie sind gleich erfreuliche Bestrebungen, wenn auch noch nicht entsprechende Resultate zu verzeichnen. Namentlich haben sich die Goldschmiede und die Juweliere ungemein regsam gezeigt. Von den größeren Arbeiten, den Ehrengeschenken für Fürsten, Feldherren und Jubilare, gilt zwar immer noch, was Falke 1873 sagte: „Leider sind sie nur zu sehr Denkmal, mehr Monumente der Skulptur als Silberarbeit.“ Aber man darf bei der Beurtheilung dieser monumentalen Silberarbeiten nicht außer

1) Fingerzeige, Leipzig 1854, S. 38 ff.; seine Vorwürfe treffen nicht nur die Baumeister, sondern fast immer auch die Bauherren. — Vergl. S. 41 über das Kölner Domkapitel, S. 61, 78, 123; über Pugin, Freiburg 1877, S. 23.

2) Man vergl. z. B. Kreuser: Wiederum christlicher Kirchenbau.

Acht lassen, daß die Wünsche der Besteller für die Gestaltung derselben fast immer maßgebend gewesen sind. Wo sich, wie beim Tafelgeräth, die Phantasie des entwerfenden Architekten oder Bildhauers frei und fessellos entfalten durfte, sind höchst beachtenswerthe Schöpfungen zu Wege gebracht worden, welche den Beweis liefern, daß auch dieses Gebiet der dringend nöthigen Reform nicht unzugänglich gewesen ist. Man hat allmählich mit der trockenen Formensprache des neuhellenischen Stils gebrochen und sich zu der wechsel- und reizvolleren Ornamentik der italienischen und deutschen Renaissance bekannt. Der Reiz, den die Franzosen derartigen für die Tafel berechneten Schaustücken zu verleihen wissen, ist zwar noch nicht erreicht. Wenn irgendwo, so empfindet man es hier, daß die Reformirung des Berliner Kunstgewerbes von Architekten ausgegangen ist. Doch haben einige Fabriken, insbesondere die beiden schon in Wien mit Auszeichnung genannten Vollgold und Sohn und Sy und Wagner, eigene Zeichner und Modelleure, die sich von dem immer noch etwas an's Monumentale streifenden Stile der von Architekten gezeichneten Entwürfe fern zu halten wissen. Das künstlerisch werthvollste Stück der ganzen, überraschend reichhaltigen Ausstellung der Goldschmiede war ein silberner Tafelaufsatz, ein Hochzeitsgeschenk der Mecklenburgischen Ritterschaft für den Erbgroßherzog von Mecklenburg-Schwerin, aus einer reich skulpirten schlanken Vase bestehend, die sich inmitten zweier Schalen erhob. Den Entwurf hatte der mit der Metalltechnik wohl vertraute Modelleur Boshardt für das Vollgold'sche Atelier geliefert. An der Ausführung der Reliefs und freigearbeiteten Figuren hatten sich noch andere bildnerische Kräfte betheiligt, und die Ciselirung war den besten Händen anvertraut worden, sodaß in der That ein Werk entstanden ist, welches sich neben den besten Arbeiten der Franzosen sehen lassen kann. Vollgold's Kopien des Lüneburger Silberschatzes für das Londoner Kensingtonmuseum übertrafen sogar bei weitem die vielgepriesenen Christofle'schen Imitationen des Hildesheimer Silberfundes. Namentlich war in der Nachahmung des sogenannten „Altgold" so Erstaunliches geleistet worden, daß an eine Unterscheidung der Kopien von den Originalen durch das bloße Auge kaum mehr gedacht werden kann. Doch repräsentiren jene beiden Firmen, denen sich noch Meyen und Co., Humbert und Heylandt, in manchen Spezialitäten ziemlich ebenbürtig, die letzteren besonders in altdeutschen Renaissancepokalen, anreihen, nur die Spitzen, nicht den Durchschnitt der Berliner Silberwaarenindustrie. In Geräthen für den täglichen Gebrauch wird, wie überall, auch in Berlin noch viel gesündigt. — Als Versuche, neue Verfahrungsweisen einzuführen oder alte wieder zu beleben, registrire ich die wenigstens für Berlin neue Färbung der auf vergoldete Platten eingravirten Zeichnungen und Ornamente, vorläufig erst in vier Farben, die so ziemlich von allen Goldschmieden mit Erfolg und Geschmack kultivirt wird, ferner das transparente Email auf Silber von Behnisch und Co., die Silberincrustationen auf Kupfer und die mit einem Netz silberner Pflanzenornamente überzogenen Krystallgläser von Alex Katsch und die echten Niellen von W. Peters und Co., den Einzigen, die sich in Berlin noch mit der Niellotechnik befassen. Sie hatten u. A. eine recht gelungene Kopie der berühmten Pax des Maso Finiguerra ausgestellt. Zwei Bronzewaarenfabrikanten, Gustav Grohe und Richard Falk, haben übrigens, was hier am passendsten einzuschalten ist, den Versuch gemacht, die mühsame Niellotechnik durch ein einfacheres Verfahren zu ersetzen. Falk überträgt das Bild resp. das Ornament mit Hilfe der Photographie auf das Metall, und dann vertieft er die so gewonnene Zeichnung mit Hilfe eines Aetzwassers, welches zugleich den Farbestoff enthält. So dauerhaft diese noch durch eine andere Procedur befestigte Färbung und so sinnreich das ganze Verfahren auch ist, so leidet es insofern doch an einer gewissen Unvollkommenheit, als sich das Aetzwasser in seinen Wirkungen der Gewalt des Arbeiters entzieht. Es greift nicht alle Theile des Metalls gleichmäßig an und zerfrißt überdies die Konturen, welche dadurch hier und da ein sägeartiges Aussehen erhalten. Auch Grohe überträgt die Zeichnung auf das Metall durch die Photographie, scheint aber die Fixirung der Farbe mit Hilfe des galvanischen Stroms vorzunehmen, sodaß dieselbe sogar der härtesten Prüfung mit dem Bimsstein widersteht. Dadurch erreicht er eine tadellose Sauberkeit und Schärfe der Umrisse. Beide Versuche sind immerhin charakteristisch für den regen Geist und für die Findigkeit, welche einen großen Theil der Berliner Kunsthandwerker belebt.

Die *Juweliere* haben den Versuch gemacht, sich von dem unablässigen Nachbeten französischer Muster zu emanzipiren und ebenfalls ihre Koncessionen an die Farbe zu machen. Nach dem Vorgange H. *Schaper's*, der in seinen nach Mustern italienischer und deutscher Renaissance modellirten silbernen Schmucksachen durch Oxydirung, Verkupferung und Vergoldung eine reichere Farbenwirkung angestrebt und darum schon auf der Münchener Ausstellung gerechte Anerkennung erfahren hat, haben sich auch *Sy* und *Wagner* und *Friedländer* und Co. zur Anfertigung goldener Brochen, Halsketten, Ohrgehänge und Armbänder entschlossen, die durchweg in reichen Renaissanceformen gehalten sind und durch Emaillirung und sonstige Färbung und durch reichliche Verwendung farbiger Steine die Abneigung des Damenpublikums gegen alles lebhafte Kolorit zu bekämpfen suchen. *Heyden* und *Luthmer* haben die meist recht geschmackvollen Entwürfe für diese ersten Pioniere auf dem Wege der Reform gezeichnet. Letzterer wird auch demnächst ein größeres Sammelwerk von Schmucksachen der Renaissance, die er von Gemälden des 16. Jahrhunderts entlehnt hat, bei Wasmuth in Farbendruck herausgeben.

Ebenso erfreulich ist die Bewegung zum Bessern innerhalb der *Bronzewaarenindustrie*, die freilich immer zu denjenigen Partien unseres Kunstgewerbes gehörte, welche des Mantels der Liebe am dringendsten bedürftig waren. Im Figurenguß wird allerdings noch immer nicht viel geleistet, was sich außerhalb Berlins mit Ehren sehen lassen kann. Man gewahrt mit Freuden überall eine sorgliche, gewissenhafte Technik, die sich keine Mühe verdrießen läßt, aber dieser Industriezweig ist in Berlin noch zu jung, um auch nur einen annähernden Vergleich mit dem unbeschreiblichen Farbenreiz, mit dem köstlichen Lüstre der Pariser Bronzen auszuhalten. Dagegen hat die Fabrikation der bronzenen Beleuchtungsgegenstände, namentlich durch das Verdienst von C. *Kramme*, so erhebliche Fortschritte gemacht, daß man mit großen Erwartungen der Zukunft entgegensehen kann. Wir haben besonders mit Vergnügen konstatirt, daß die echte Bronze das in Berlin zu fabelhafter Blüthe gediehene Zink allgemach wieder zu verdrängen beginnt.

Die Berliner *Porzellan-* und *Glaswaarenindustrie* ist so gering, daß sie für den internationalen Markt fast gar nicht in Betracht kommt. Die königliche Porzellanmanufaktur hat künstlerisch niemals eine besonders hohe Stellung eingenommen, und der neuen Bewegung steht sie so gut wie theilnahmlos gegenüber. Sie sowohl als auch die beiden andern in Berlin existirenden Porzellanfabriken widmen der Fabrikation von Geschirr für praktische Zwecke größere Aufmerksamkeit als der künstlerischen Dekoration und Formenbildung der Gefäße. Neuerdings hat man in Berlin auch Versuche mit Majolikamalereien gemacht, nachdem der russische Maler Wassili *Timm* mit seinen geistvoll entworfenen und durch kräftige Färbung ausgezeichneten Malereien dieser Gattung das Interesse unserer tonangebenden Kreise vor zwei Jahren auch für diesen Zweig der Kunstindustrie gewonnen hatte. Die *Oest*'sche Thonwaarenfabrik hat nach ihm denselben Weg zuerst mit glücklichem Erfolge betreten.

Die Berliner Gewerbeausstellung hat den erfreulichen Beweis geliefert, daß auf allen Gebieten der Kunstindustrie das Bedürfniß einer durchgreifenden Reform gleichmäßig anerkannt und gefühlt wird und daß sich die Reformbestrebungen in durchaus vernünftigen Bahnen bewegen. Obgleich es in Berlin zur Zeit an einer Centralstelle fehlt, in der sich, wie in dem österreichischen Museum für Kunst und Industrie, alle diese Bestrebungen zusammenfinden, läutern und organisch regeln können, ist durch die Selbsthilfe und die Energie des Einzelnen schon so außerordentlich viel erreicht worden, daß unser Kunstgewerbemuseum, wenn es sich aus seinem jetzigen Uebergangsstadium in das neue Gebäude hinübergerettet haben wird und eine systematische Thätigkeit beginnen kann, einen überall wohl vorbereiteten Boden antreffen wird.

Adolf Rosenberg.

Kunstliteratur.

Adam Friedrich Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Dr. Alphons Dürr. Mit sieben Holzschnitten. Leipzig, Alphons Dürr. 1879.

Den zahlreichen Monographien, mit denen die junge deutsche Literaturwissenschaft in den letzten Jahren namentlich unsere Kenntniß der der Blüthezeit unserer Literatur vorausgehenden Periode in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereichert hat, tritt in der vorliegenden stattlichen Arbeit ein willkommenes Gegenstück auf kunstwissenschaftlichem Gebiete an die Seite. Und in einem Vorzuge dieser Schrift zeigt sich, um dies vorauszuschicken, daß die Kunstwissenschaft die zwar wenig ältere, aber doch die ältere und erfahrenere Schwester ist: in der Methode der Behandlung. Dürr's Oeserbiographie ist, wie die meisten jener biographischen Arbeiten auf literargeschichtlichem Gebiete, eine Erstlingsarbeit; der Verfasser ist ein Schüler Anton Springer's. Aber sie vermeidet glücklicher als manche von jenen Arbeiten die Gefahr, mit der für den jugendlichen Autor die Wahl der biographischen Form in der Regel verbunden ist, die Gefahr, den Helden der Darstellung aus dem Zusammenhange der geistigen Bewegung seiner Zeit herauszureißen und einer isolirten und damit natürlich unzulänglichen Behandlung zu unterziehen. Bei einer Erscheinung wie Oeser müßte eine derartige Betrachtung doppelt und dreifach fehlschlagen. Oeser gehört zu den Naturen, deren Hauptbedeutung in den Anregungen beruht, die von ihnen ausgegangen sind. Daß er der Lehrer Goethe's und bis zu einem gewissen Grade auch der Lehrer Winckelmann's gewesen, ist viel wichtiger, als daß er einmal den Leipziger Theatervorhang und den Plafond des Gewandhausconcertsaales gemalt hat — abgesehen davon, daß diese Werke seiner Hand gar nicht mehr existiren, — daß er sein Leben lang als Vorläufer eines Carstens den Kampf für die Antike gegen das Rococo gekämpft hat, viel wichtiger als die zahllosen schwächlichen Bilder, in denen seine theoretischen Ueberzeugungen einen so unvollkommenen Ausdruck fanden. Wer eine solche Erscheinung isolirt betrachten wollte, könnte uns nicht die geringste Vorstellung von ihrer wahren Bedeutung geben. Hier gilt es weite Umschau zu halten in dem Kreise, in dessen Mitte der Betreffende steht. Es ist das gewöhnliche Schicksal solcher Geister, daß die Mitwelt zwar ihrer Bedeutung sich lebhaft bewußt wird, daß sie dann aber rasch vergessen werden. Auch Oeser hat bei Lebzeiten als Künstler eine großartige, nach unserer bisherigen Kenntniß von ihm schier unbegreifliche Popularität genossen. In Dürr's Buche wird sie in ihrem vollen Glanze uns vor Augen geführt. Daß es dem Verfasser aber gleichzeitig gelungen ist, diese Popularität uns erklärlich zu machen, sie als eine durchaus berechtigte hinzustellen, das ist das größte Lob, das man seinem Buche spenden kann, denn es ist der beste Beweis dafür, daß der Verfasser seine Aufgabe durchaus methodisch angefaßt hat, im letzten Grunde also ein Beweis für die treffliche Schule, aus der die Arbeit hervorgegangen.

Die Darstellung des Verfassers gliedert sich in elf Abschnitte. Das erste, einleitende Kapitel rechtfertigt in Kürze das Unternehmen, verzeichnet die bisherige Literatur über Oeser und giebt über das umfängliche gedruckte und archivalische Material Rechenschaft, aus dem der Verfasser seine Darstellung geschöpft hat. Der zweite, dritte und vierte Abschnitt führen das Leben Oeser's bis an die Schwelle der Leipziger Zeit; sie schildern seine Knabenjahre in seiner Heimath Preßburg und seine erste harte Lehrzeit in der Kunst (1717—1730), dann die durch einen zweijährigen Aufenthalt in seiner Vaterstadt unterbrochenen Wiener Lehrjahre (1730—1739), endlich die Dresdener Zeit (1739—1756). Für die Preßburger Jahre hat

sich der Verfasser namentlich durch die Feststellung des Geburtsdatums (17. Februar 1717) und durch seine genauen, unsere bisherige Kenntniß mannigfach berichtigenden Nachrichten über die Herkunft und die Vorfahren Oeser's verdient gemacht. In der Schilderung der Wiener Zeit gelingt es ihm, ziemlich überzeugend nachzuweisen, daß die zweijährige Unterbrechung durch den nochmaligen Aufenthalt in Preßburg in den Anfang der Wiener Jahre gefallen sein muß. Oeser's Verhältniß zur Wiener Akademie wird aktenmäßig festgestellt; Oeser hat ihr nie als eigentlicher Schüler angehört, er hat nur den Privatunterricht akademischer Lehrer genossen. Ueber die hervorragendsten derselben, namentlich über Raphael Donner, und den Antheil, den die einzelnen an Oeser's künstlerischer Ausbildung gehabt, werden wir genau unterrichtet. Auffällig, aber doch wohl nicht gut anzufechten, ist der Nachweis, daß der Einfluß Donner's nicht nach Wien, sondern eben in jenen zweijährigen Preßburger Aufenthalt zu setzen ist. Ueber die bekannte Geschichte der Oeser'schen Preisbewerbung an der Wiener Akademie bringt der Verfasser aus den Akten interessante Details bei. In der Dresdener Zeit, die nicht mehr so sehr für die künstlerische als für die allgemeine Ausbildung Oeser's, welche er in dem Umgange zahlreicher geistvoller und gebildeter Männer fand, von Bedeutung für ihn war, beginnt seine selbständige künstlerische Thätigkeit. Leider waren seine Dresdener Arbeiten, über welche Dürr, namentlich auf Grund archivalischer Studien ausführlich berichten kann, in erster Linie dekorativer Art; im Vordergrunde steht seine Thätigkeit für das Theater. Hier war es, wo er sich mehr und mehr angewöhnte, „aus dem Kopfe" zu malen, und wo der Grund zu seiner berüchtigten „nebulistischen" Darstellungsweise gelegt wurde. „Sachsen hat mich in der Kunst verdorben", pflegte Oeser später selber im Hinblick auf seine Dresdener Jahre zu sagen. Was von selbständigen Arbeiten aus der Dresdener Zeit nachweisbar ist, hat Dürr gleichfalls sorgfältig zusammengestellt und schließlich das Bild von der ganzen Dresdener Wirksamkeit Oeser's in anziehender Weise vervollständigt durch Zusammenstellung der mannichfachen, in Hagedorn's „Betrachtungen über die Malerei" (1762) verstreuten Urtheile über ihn. Anhangsweise giebt das Dresdener Kapitel noch Nachricht über die Verheirathung Oeser's, über seine Kinder und deren spätere Schicksale.

Den umfänglichsten Theil von Dürr's Monographie bildet natürlich die Darstellung der vier Jahrzehnte von Oeser's Leipziger Zeit bis zu seinem Tode (1799); die wenigen Jahre, die zwischen seinen Weggang von Dresden (1756) und seine Niederlassung in Leipzig (1759) fallen, und die er in dem gastfreien gräflich Bünau'schen Schlosse Dahlen verbrachte, sind in diesen Theil mit hereingezogen. In fünf Abschnitten schildert der Verfasser hier den äußeren Verlauf von Oeser's Leben in Leipzig (6. Kap.) und die Verhältnisse der 1764 neubegründeten Leipziger Kunstakademie, deren Leitung ihm von Anfang an übertragen wurde (7. Kap.), giebt dann ein Bild von der erstaunlichen Fruchtbarkeit, die Oeser neben seinem akademischen Lehramte als Maler und gelegentlich auch als Bildhauer in Leipzig entfaltete (Kap. 8 und 9) und berichtet endlich kurz über seinen Tod (Kap. 10). Es ist begreiflich, daß in diesen Kapiteln den Verfasser als Leipziger neben dem kunstgeschichtlichen das specifisch lokalgeschichtliche Interesse geleitet hat. Dem Kunsthistoriker von Fach wird manches in diesen Partien, namentlich der Abschnitt „Bilder und Plafonds aus der Leipziger Zeit", mit allzugroßer Ausführlichkeit behandelt erscheinen; die kleine Gemeinde derer aber, die sich ernstlich um die Stadtgeschichte Leipzigs bemühen, ist dem Verfasser für die gründliche und liebevolle Darstellung, die er hier zum ersten Male den Kunstzuständen Leipzigs im vorigen Jahrhundert hat zu Theil werden lassen, zu großem Danke verpflichtet; sie bildet einen der werthvollsten Beiträge zur Leipziger Lokalgeschichte, den die letzten Jahre zu verzeichnen haben. Wer übrigens diese Lokalgeschichte kennt, der sieht, daß der Verfasser die rechte Mitte einzuhalten gewußt hat; sicher wäre es ihm ein Leichtes gewesen, gerade das Gesammtbild der Leipziger Kunstzustände jener Zeit noch mehr in's Detail zu arbeiten; wohl um diese Partien nicht über den Rahmen des Buches hinauswuchern zu lassen, hat er sich auf eine knappere Darstellung beschränkt. Der Abschnitt über Oeser als Leiter der Leipziger „Zeichnungs-, Mahlerey- und Architectur-Academie" führt uns nochmals nach Dresden zurück und erzählt zunächst von den Anfängen der Dresdener Akademie, von der die Leipziger sich 1764 abzweigte, bringt über Oeser's Anstellung genaue,

aktenmäßige Nachrichten, berichtet über die Räumlichkeiten und den Lehrkörper der Akademie zu Oeser's Zeit und giebt ein anziehendes Bild von seiner Lehrthätigkeit und Unterrichtsmethode. Von speciellem Interesse gerade für unsere Zeit sind die Bemühungen Oeser's, auch die gewerblichen Kreise von dem Unterrichte an der Akademie profitiren zu lassen: was heute wieder von vielen Seiten lebhaft erstrebt wird, eine innigere Verbindung zwischen Kunst und Handwerk herzustellen, das hatte Oeser in seinem Unterrichte vollständig durchgeführt. Begreiflicherweise kreuzten aber gerade diejenigen am hartnäckigsten seine Bestrebungen, die



Oeser's Vorhang für das Leipziger Theater.
Nach der auf der Leipziger Stadtbibliothek befindlichen Aquarell-Kopie von Chr. Fr. Wiegand.

durch die Erfolge derselben sich beseitigt sahen: die ehemaligen Leipziger Innungsmaler. Die langwierigen Differenzen zwischen den traurigen Resten der Leipziger Malerzunft und der neugeschaffenen Akademie, unter denen die letztere schwer zu leiden hatte, bilden einen merkwürdigen Abschnitt in der Geschichte der Oeser'schen Akademieleitung. Eine interessante Einzelheit ist das Anerbieten, das 1770 der bekannte, durch den Studenten Goethe zu einer komischen Berühmtheit gelangte Universitätsprofessor Clodius machte, den Schülern der Akademie das Studium der antiken Mythologie auf eine fruchtbringende Art zugänglich zu machen, ein Anerbieten, das leider keine Annahme fand, aber gewiß mit allen schlechten Versen aus

söhnt, die Clodius verbrochen hat. Anhangsweise giebt Dürr einen kurzen Ueberblick über die Geschichte der Akademie seit Oeser's Tode bis zur Gegenwart.

Unter den selbständigen Arbeiten Oeser's aus der Leipziger Zeit nehmen seine zahlreichen dekorativen Malereien allegorischen Inhalts den breitesten Raum ein. Hierher gehören der Plafond und der Vorhang des 1765 erbauten (jetzigen „alten") Leipziger Theaters, der letztere durch Goethe's Beschreibung in „Dichtung und Wahrheit" allgemein bekannt geworden, die Deckenverzierung im Saale der ehemaligen Winkler'schen Gemäldesammlung (1767), die Ausschmückung des dem damaligen Leipziger Bürgermeister Müller gehörigen Hauses (1780), die Plafondmalerei im Concertsaale und im Ballsaale des Leipziger Gewandhauses (1781), endlich die malerische Ausschmückung der in den 90er Jahren unter den Auspicien des Bürgermeisters Müller renovirten und dabei arg verballhornten Nikolaikirche. Von all diesen Malereien sind nur kümmerliche Reste erhalten. Fast von allen aber existiren umständliche Beschreibungen aus der Feder eines kunstbegeisterten Kaufmanns jener Zeit, Kreuchauff, der es sich förmlich zur Aufgabe gemacht hatte, der Herold von Oeser's Ruhm zu sein, Beschreibungen, die in der bücherreichen lokalgeschichtlichen Literatur Leipzigs aus dem Ende des vorigen und dem Anfange dieses Jahrhunderts massenhaft geplündert worden sind, die aber Dürr dankenswerther Weise sämmtlich vollständig mittheilt. Eine Fülle von kleineren Arbeiten dekorativer Art und Staffeleibildern, die Dürr umsichtig gesammelt hat, steht jenen umfänglichen Arbeiten an der Seite. Viel weniger bedeutend ist Oeser's Thätigkeit als Bildhauer. Aus der Dresdener Zeit ist überhaupt keine plastische Arbeit seiner Hand nachzuweisen, und auch die aus der Leipziger Zeit stammenden sind nur als von ihm entworfen zu betrachten; die Ausführung blieb anderen Händen überlassen. Die nennenswerthesten darunter sind das jetzt zerstörte, durch Goethe's freundliches Gedicht bekannt gewordene Monument zum Andenken Gellert's (1774), das Denkmal, welches 1784 in Celle zur Erinnerung an die unglückliche, in den Fall Struensee's verwickelte Dänenkönigin Mathilde errichtet wurde, endlich das von dem polnischen Fürsten Jablonowski bestellte und nach dessen Tode von der Stadt Leipzig übernommene Denkmal Friedrich August's des Gerechten, im Leipziger Volksmunde ob seines Mangels an Proportion arg gescholten und verachtet, in seinem ursprünglichen Entwurfe aber, den Dürr mittheilt und der Oeser leider verkümmert wurde, von wesentlich ansprechenderer Form. Ueber die Entstehungsgeschichte und die Einweihungsfeierlichkeiten des letztgenannten giebt Dürr interessante Mittheilungen aus den Akten. Bei der Durchforschung der freilich außerordentlich breiten lokalgeschichtlichen Literatur, die für die Leipziger Zeit Oeser's in Frage kommt, scheint dem Verfasser Einiges entgangen zu sein. Schriften wie das „Tableau von Leipzig" (1783), die zum guten Theil aus dem „Tableau" abgeschriebenen „Freyen Bemerkungen über Berlin, Leipzig und Prag" (1785), die „Neue Ansicht von Leipzig" (1799), endlich „Leipzig. Ein Handbuch, alles unumgänglich wissensnöthigen" (1802) hätten dem Verfasser noch einzelne interessante Details an die Hand geben können. Das letzte Buch fußt zwar auf Leonhardi's von Dürr viel benutzter „Geschichte und Beschreibung von Leipzig" (1799), enthält aber manches hierhergehörige besser und ausführlicher als jene. Die gleichfalls oft von Dürr erwähnten „Vertrauten Briefe über Leipzig" sind, übrigens nicht von Detlev Prasch geschrieben, auch nicht in London erschienen; beides sind Pseudonyme; sie kamen 1787 in Stendal heraus, und ihr wahrer Verfasser ist Degenhard Pott. Zu den Deckenmalereien im Concertsaale tragen wir noch die originelle, von Kreuchauff unabhängige Beschreibung nach, die Rochlitz 1813 in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (S. 450 ff.) gegeben.

Wenn die eben besprochenen Kapitel von besonderer Wichtigkeit für die Geschichte Leipzigs sind, so dürfen zwei weitere, von denen wir bisher geschwiegen, das fünfte und achte, auf das allgemeinste Interesse zählen. Ihre Ueberschriften lauten: „Oeser und Winckelmann" und „Oeser und Goethe". Die Berührungen Oeser's mit dem um zehn Monate jüngeren Winckelmann beginnen in der Dresdener Zeit; in den Jahren 1754 und 1755 haben beide bis zu Winckelmann's Abreise nach Italien in ununterbrochenem Verkehr und regstem Gedankenaustausch gestanden. Die bleibende Frucht desselben ist Winckelmann's berühmte Erstlingsschrift,

die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst". Die ganze Schrift ist nur dann zu begreifen und richtig zu würdigen, wenn man sich immer gegenwärtig hält, daß sie unter dem direktesten Einflusse Oeser's entstanden ist. Einzelnes ist Oeser geradezu „vom Munde nachgeschrieben". Der Antheil Oeser's ist von Dürr aufs sorgfältigste nachgewiesen worden. Die stärksten Schattenseiten der Schrift, namentlich das berüchtigte Kapitel über die Allegorie, wie ihre glänzendsten Lichtpunkte, vor allem das unvergänglich schöne Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe" der hellenischen Kunst — bei dem fast absoluten Mangel jener Zeit an Kenntniß griechischer Originalwerke ein Wort von wahrhaft divinatorischem, prophetischem Gehalt — sind auf Oeser zurückzuführen. Ueber den späteren Verkehr der beiden Freunde existirt leider nur dürftiges Material. Der, der anfänglich der Empfangende gewesen, überflügelte mitten in der Kunstwelt Roms den Geber weiter und weiter, Oeser aber sah bis an seinen Tod mit Begeisterung und neidlosem Stolze auf Winckelmann zurück.

Noch wichtiger ist das Kapitel über Oeser und Goethe; es hat sich dem Verfasser geradezu zu einer Darstellung der Entwickelungsgeschichte der Goethe'schen Kunstanschauungen erweitert, die kein Verehrer Goethe's ungelesen lassen sollte. Dürr geht von der künstlerischen Vorbildung aus, die Goethe im Vaterhause erhalten, und schildert dann den Unterricht, den er als Leipziger Student bei Oeser genossen. Praktisch war derselbe wenig erfolgreich; seine Hauptbedeutung lag in dem theoretischen Einfluß, den Oeser durch den steten Hinweis auf die Antike auf seine Schüler übte und der für die künstlerische Gesammtanschauung Goethe's fortan maßgebend blieb. Die Nachwirkungen Oeser's reichen bei Goethe bis zu dessen italienischer Reise. In der Zwischenzeit wurden sie allerdings fort und fort aufgefrischt. Die lodernde Begeisterung für den Straßburger Münster in Goethe's Straßburger Studentenzeit bezeichnet keineswegs eine prinzipielle Lossagung von den Oeser'schen Ideen; schon auf der Heimreise von Straßburg wurde Goethe durch die Mannheimer Antiken wieder umgestimmt. Die ersten zehn Weimarer Jahre sind eine Zeit regsten persönlichen und brieflichen Verkehrs zwischen beiden. Ueberall sehen wir dabei Goethe den Oeser'schen Anschauungen hingegeben und untergeordnet. Mit großer Gründlichkeit ist Dürr den zahlreichen Begegnungen beider, die in dieser Zeit bald in Leipzig, bald in Weimar stattfanden, und den Beziehungen Oeser's zum Weimarer Hofe nachgegangen. Neu und besonders interessant war uns der Nachweis, daß die Oeser'schen Beziehungen zu Weimar thatsächlich älteren Datums sind, als die Goethe'schen. Ein starker Umschwung tritt während und nach der italienischen Reise ein: die Berührungen beider werden seltener, der Ton der Goethe'schen Begeisterung kühlt sich ab. Dies ganze Kapitel ist wohl das fesselndste in Dürr's Buche. Gut dürfte es indeß sein, wenn man die vortreffliche Darstellung derselben Vorgänge, die Hettner in seiner Deutschen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts gegeben, als Ergänzung und — Kontrole dazunimmt. Wir sind augenblicklich nicht in der Lage, die Abweichungen zwischen beiden Darstellungen nachzuprüfen, doch scheint uns diejenige Hettner's, wiewohl sie nicht entfernt das Detail entfaltet, wie die Dürr'sche, hie und da ein richtigeres Bild zu geben. Zwar ist es ein Irrthum, wenn Hettner sagt, daß die alten, freundschaftlichen Beziehungen Goethe's zu Oeser Anfang der 80er Jahre erneuert worden seien; dies geschah bereits 1776. Daß aber doch daneben sein Sammeleifer in den ersten Weimarer Jahren durchaus den Niederländern und den altdeutschen Meistern gilt, daß er noch 1780 in seinen Briefen an Merck und Lavater nicht müde wird, Albrecht Dürer zu preisen, hat Dürr, soviel wir sehen, ganz mit Stillschweigen übergangen. Auch die Kunsturtheile Goethe's von der italienischen Reise vor seinem Eintritt in Rom sind vielleicht von Dürr allzusehr unter dem Wunsche gelesen, betrachtet und ausgewählt, Oeser's nachwirkenden Einfluß auch in dieser Zeit noch möglichst in den Vordergrund zu rücken.

Am Schlusse seines Buches giebt Dürr mit großem Fleiße zusammengestellte Verzeichnisse der Kupferstiche und Radirungen von und nach Oeser, der Oeser'schen Handzeichnungen und der erhaltenen bildlichen Darstellungen Oeser's. Hier hat die eigene reiche Privatsammlung den Verfasser namentlich unterstützt, die übrigens, da sie auch nicht wenige Oeser'sche Briefe enthält, auch für den Text beträchtliche Ausbeute geliefert hat. Eine Charakteristik Oeser's, in der

seine Kunstanschauung und die Elemente, die zu ihrer Herstellung zusammengewirkt haben, seine Bedeutung als ausübender Künstler und Lehrer, seine Stellung im Zusammenhange der Kunstgeschichte des vorigen Jahrhunderts, seine zahlreichen menschlich liebenswürdigen Seiten zu einem Gesammtbilde vereinigt wären, hat der Verfasser, in einem besonderen Kapitel wenigstens, nicht gegeben. Diese Charakteristik zieht sich durch das ganze Buch. An einem Punkte jedoch laufen verhältnißmäßig die meisten Fäden derselben zusammen, in der umfänglichen Einleitung nämlich, die das Kapitel „Bilder und Plafonds aus der Leipziger Zeit" eröffnet. Hier baut der Verf. auf reichem Material, namentlich auch auf den zeitgenössischen Urtheilen, ein Charakterbild von Oeser's Kunst auf, das zu den interessantesten Partien seines Buches gehört. Am bedeutungsvollsten sind die Urtheile Chodowiecki's über Oeser; das Schönste und Enthusiastischste, was je über ihn gesagt worden ist, stammt freilich aus Goethe's Feder; das Beste und Treffendste aber aus der Chodowiecki's. Eine nochmalige Zusammenstellung alles dessen in einem besonderen Kapitel würde ohne vielfache Wiederholungen unmöglich gewesen sein; sie ist aber auch überflüssig. Jeder Leser des Buches wird auch ohne dieselbe ein scharfes und lebendiges Bild von Oeser's ganzer Persönlichkeit aus dem Buche gewinnen. Und nicht von ihr allein. Durch die detaillirte Darstellung des wechselnden kulturhistorischen Hintergrundes, von dem Oeser's Gestalt in allen Perioden seines Lebens sich abhebt, durch die Schilderungen, die der Verfasser z. B. von den Zuständen Preßburgs in Oeser's Knabenzeit, von dem glänzenden Kunstleben Wiens und Dresdens entwirft, durch die Nachrichten, die er über alle giebt, die mit Oeser in nähere oder fernere Berührung gekommen, hat er die Darstellung zu einem anziehenden Bilde aus dem deutschen Geistesleben des 18. Jahrhunderts überhaupt vertieft, das kein Gebildeter ohne Befriedigung aus der Hand legen wird. Das große Muster, welches dem Verfasser in dieser Hinsicht vorgeschwebt, ist unverkennbar: es ist Justi's klassische Winckelmannbiographie.

Dürr's „Oeser" ist das Resultat ausdauernder und liebevoller Beschäftigung mit dem Gegenstande; gewissenhaft hat der Verfasser über alle seine Quellen Rechenschaft gegeben, auch den unbedeutendsten Zug in seinem Bilde belegt er durch Citate und Anmerkungen. Vielleicht citirt er sogar etwas zu viel und zu gern — ein gewöhnliches Kennzeichen auch von tüchtigen Erstlingsarbeiten. Selten, daß man einmal eine erläuternde Bemerkung vermißt. S. 117 fehlt bei der Goethe'schen Besprechung der Riedel'schen „Epistel an Herrn Oeser" der Nachweis, wo diese Besprechung sich findet (Frankf. Gelehrte Anzeigen), auch eine Andeutung, daß die Goethe'sche Autorschaft nur auf einer allerdings ziemlich wahrscheinlichen Vermuthung beruht. S. 122 fehlt eine Notiz zu „Schumann". Wer gemeint ist, zeigt das Goethe'sche Gedicht „Ilmenau". Auch sonst hätte man hie und da gern zu Personen, die gelegentlich in Briefen erwähnt sind, eine Aufklärung. Die sprachliche Darstellung des Verfassers zeigt einen gewandten und geschmackvollen Stilisten, wenn es auch nicht an einzelnen Inkorrektheiten und sonstigen Spuren einer noch nicht ganz gefestigten Diction fehlt. Die Ausstattung des Buches ist eine höchst gediegene und glänzende. So wird denn das ganze Werk gewiß dem trefflichen Meister, dem es gewidmet ist, zur Freude gereichen, so gewiß wie es ihm zur Ehre gereicht.

Leipzig. **G. Wustmann.**

Fr. Wilh. Unger, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, ausgezogen und übersetzt. Bd. 1. Wien 1878. W. Braumüller (Bd. XII. der Quellenschriften für Kunstgesch. und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance). XXXVI. u. 335 S. 8.

Die vorliegende Publikation enthält die drei ersten Bücher eines auf sechs oder sieben Bücher angelegten Werkes, welches sich die Aufgabe stellt, die Kenntniß der Geschichte der byzantinischen Kunst in weiteren Kreisen zu verbreiten: ein sehr verdienstvolles Unternehmen, dessen zu Endeführung durch den Tod des Verfassers hoffentlich nicht unmöglich geworden ist. In allgemein verständlicher Form sind hier die Resultate langjähriger und eingehender Studien niedergelegt. Nur einleitend, erklärend und zusammenfassend ergreift der Verfasser selbst das Wort, während nicht weniger als nahezu zweihundert Gewährsmänner der Vergangenheit in meist unmittelbar nebeneinander gestellten Auszügen in dem vorliegenden Bande redend

eingeführt werden.[1]) Für den Fachgelehrten sind dadurch die eingehenderen Arbeiten eines P. Gilles, Du Fresne und Banduri mit ihrer ungenießbaren Weitschweifigkeit zwar nicht überflüssig geworden, aber Unger's Neubearbeitung und Sichtung des Stoffes hat in seiner klaren Uebersichtlichkeit und in seinem strengen Festhalten an dem aufgestellten Thema den unbestreitbaren Vorzug gediegener Wissenschaftlichkeit im modernen Sinne des Wortes. Es sind uns hier die Acten der byzantinischen Kunstgeschichte in die Hand gegeben. Das erste Buch behandelt vorwiegend die auf die Denkmäler bezüglichen Gesetze, das zweite die Baugeschichte von Constantinopel im Allgemeinen, das dritte die städtischen Anlagen (Straßen, Plätze, Wasserleitungen, Stadtmauern, Thürme, Thore, Burgen, Häfen, Bäder, Hippodrom und Aehnliches). Offenbar ist hier in erster Linie den Interessen der Topographen Rechnung getragen. Aber die Erörterung dieser Fragen ist für die Kunstgeschichte des Byzantinismus nicht minder bedeutungsvoll als die Topographie des alten Rom für die klassische Archäologie. Nur ausnahmsweise läßt sich der Verfasser auf Identificirung der Lokalitäten ein, doch können wir hier in einigen der wichtigsten Fälle den aufgestellten Bestimmungen nicht beipflichten. Nur ein Beispiel. Wenn Unger das Hebdomon vom Westende der Stadt am goldnen Horn nach dem Südende der Propontis verlegt, so hat das keine geringere Bedeutung, als wenn man z. B. die Bauten des Aventin in Rom vor Porta del Popolo suchen wollte. Seine Beweisführung ist eingehend (S. 113—117) und ihr nur einfach zu widersprechen, wäre darum gewiß ungerecht. In Anbetracht der Wichtigkeit der Frage dürfte eine kurze Erörterung der wesentlichen hier in Betracht kommenden Momente um so weniger als überflüssig erscheinen, weil dieselben eine endgiltige Entscheidung des Streitpunktes herbeizuführen im Stande sind.

„Hebdomon, lateinisch Septimum, hieß die Gegend beim siebenten Meilensteine, also etwa auf dem halben Wege nach Rhegium, und lag, wie dieses, an der Propontis" (S. 113). In dieser Ableitung des Wortes Hebdomon vom siebenten Meilenstein hat der Verfasser allerdings eine Stelle des Cedrenus in Justino[2]) für sich. Ob diese von ihm nicht angezogene Angabe die aufgestellte Behauptung begründen könne, lassen wir vorläufig auf sich beruhen. „Durch du Cange ist die Meinung aufgebracht, das Hebdomon sei ein Palast innerhalb der Stadt, am oberen Ende des goldenen Horns und in der Nähe des Blachernen-Palastes." Die „Constantinopolis Christiana" des Du Cange ist das erste Mal 1682 in Paris aufgelegt worden. Dagegen lesen wir in der 1562 in Lyon erschienenen „Topographia Constantinopoleos" des Pierre Gilles, Buch IV, Kap. IV: „Daß die Vorstadt Hebdomon auf dem sechsten Hügel lag, welcher jetzt von der Stadtmauer eingeschlossen ist, beweist die Lage der Kirche Johannis des Täufers" u. s. w. Sozomenos erzählt nämlich, Theodosius der Große habe das Haupt Johannis des Täufers „vor der Stadt des Constantin in der Hebdomon genannten Gegend" beigesetzt. Die Bedeutung dieser Stelle im Einzelnen darzulegen, dürfte wohl zu weit führen. „Man pflegt — so fährt Unger fort — ein neuerlich entdecktes Gebäude, welches mit der Landmauer verbunden ist und zu den Befestigungen des Blachernen-Palastes gehört haben mag, das Tekfur-Serai, für einen Saalbau des Hebdomon auszugeben. Andere bezeichnen denselben völlig willkürlich als ein Haus des Belisar." Das Letztere behauptet die Volkstradition der jenen Stadttheil innehabenden Griechen und Armenier. Wahr ist daran nur soviel, daß das Gebäude wirklich ein Palast ist; dies ist ganz

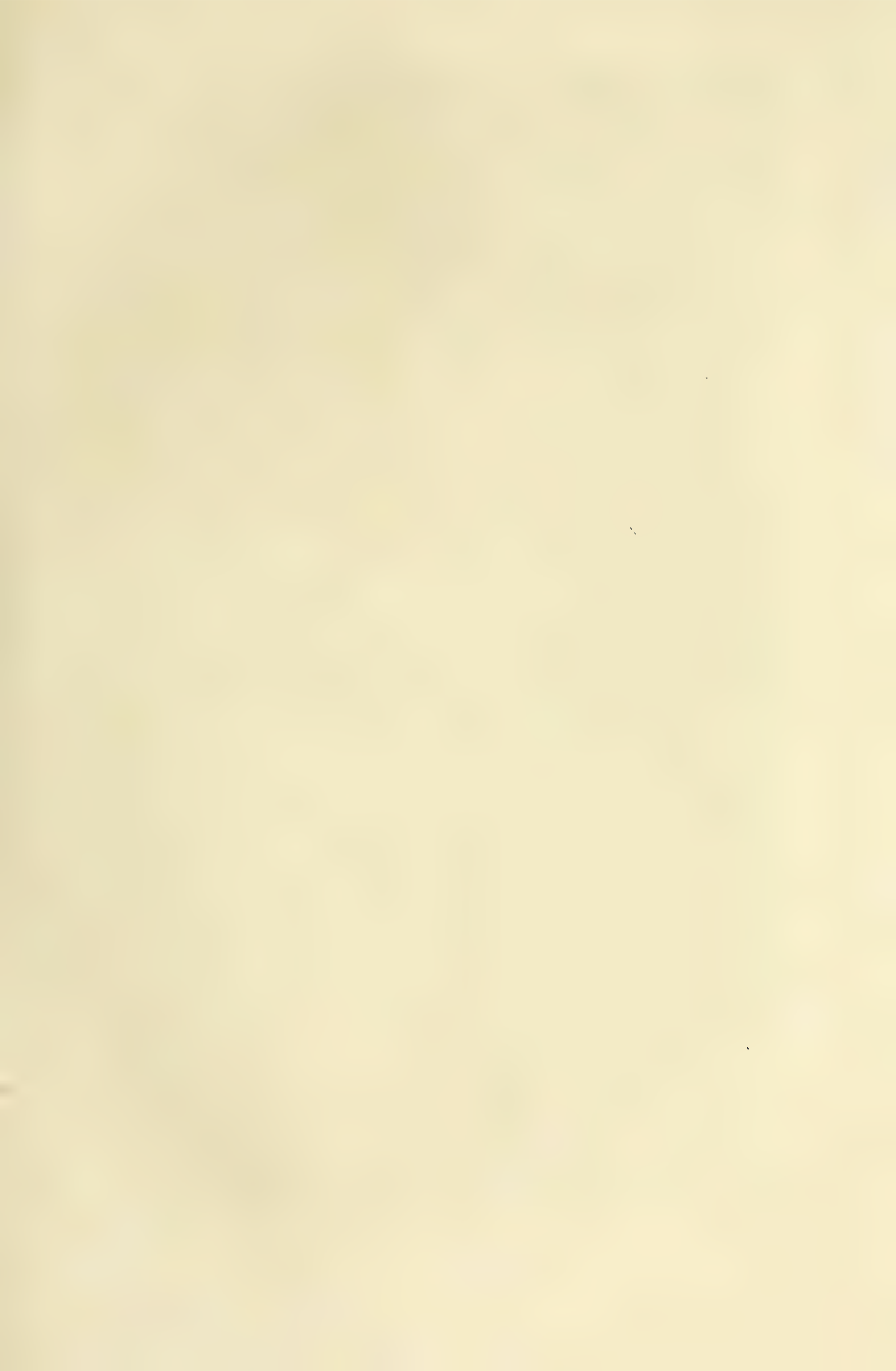
---

1) Nach dem Tode des Verfassers († 22. December 1876) übernahm Herr Dr. Eduard Chmelarz in Wien auf Eitelberger's Wunsch die Redaktion der Drucklegung des vorliegenden Bandes. Derselbe war, als Unger starb, erst bis zum dritten Bogen fertig gestellt; die übrigen achtzehn Druckbogen hat Dr. Chmelarz besorgt, einige von dem Verf. unbestimmt gelassene Citate ausgefüllt, ein Register hinzugefügt und in der Vorrede einen kurzen Abriß des Lebens und der Thätigkeit des bekanntlich insbesondere um die Erforschung der byzantinischen Kunst, aber auch sonst als Verfasser mehrerer rechtshistorischer und ästhetischer Schriften hochverdienten Autors gegeben. Aus dem Verzeichniß der demselben von Chmelarz vindicirten Werke ist jedoch ein Buch herauszustreichen, das „Wesen der Malerei" (Leipzig 1851), welches nicht von Fr. W. Unger, dem Vater unseres berühmten Radirers, sondern von dem bereits 1868 in Berlin verstorbenen Manasse Unger herrührt.

2) Seite 366: Ἐν Ἑβδόμῳ . . . τὸ πρὸ τῆς πόλεως πεδίον ἑπτὰ σημείοις ἀπέχον.

augenfällig. Wahrscheinlich ist ferner, daß der wohl durch Erdbeben unbewohnbar gemachte prachtvolle Ziegelbau des Palastes in einer der späteren Mauererweiterungen (unter Präfekt Kypros 440?), gleich den Bildsäulen der Elephanten als Befestigungsmaterial Dienste leisten mußte. Der 1570 in Venedig publicirte Plan von Konstantinopel giebt an dieser Stelle einen Palast des Constantin an, so auch der ausführlichere Plan in den „Civitates orbis terrarum“ von Braun und Hohenberg (Köln 1572, Vol. I, S. 51). Auf die Zubenennung können wir kein besonderes Gewicht legen, aber die Bestimmung des Bauwerkes scheint dadurch außer Zweifel gesetzt. In der weiteren Beweisführung scheint der Verfasser der Annahme zu huldigen, als wenn die Türken 1453 vor dem goldenen Thore, also im Süden, gelagert gewesen wären. Hiergegen muß auf D. A. Mordtmann's gediegene Schrift „Belagerung und Eroberung Konstantinopels durch die Türken“ (Stuttgart, 1858) hingewiesen werden, wo auf Grund genauer Studien der einschlägigen Quellen wie der Lokalitäten nachgewiesen ist, daß diese Ereignisse in der von uns als Hebdomon bezeichneten Gegend statt hatten. Mordtmann fixirt hierbei, mit Berufung auf Inschriften, die Lage einzelner Thürme der Stadtmauer, allerdings in Widerspruch mit der von Unger angenommenen Reihenfolge. Die Stellen byzantinischer Schriftsteller, welche schließlich zur Befestigung der Hypothese angeführt werden, sind für die Entscheidung der Frage mindestens zweideutig. Einzelnes scheint vielmehr zu Gunsten der entgegengesetzten Ansicht zu sprechen. So das Citat aus der Chronographie des Theophanes (6209): „Suleiman ankerte (im Jahre 717) von der Magnaura (im Hebdomon) bis zum Kyklobium (am Südende der Stadt an der Propontis). Als aber nach zwei Tagen ein Südwind sich erhob, fuhren sie ab und umschifften die Stadt u. s. w.“

Ein noch bedeutlicheres Beweismittel ist der Hinweis auf die Kaiserkrönungen. Schon Valens wurde im Hebdomon zum Augustus ausgerufen. Die der Krönungsceremonie folgenden feierlichen Einzüge führten natürlich durch die Hauptstraßen, aber wenn hier gelegentlich die porta triumphalis an erster Stelle namhaft gemacht ist, so folgt daraus noch nicht, daß das Hebdomon vor dem Thor des Rhegium lag. Die Krönungsceremonie der heutigen türkischen Sultane wird bekanntlich in der Moschee von Eyub gefeiert, und dieser Gebrauch geht bis auf Mehemed II. zurück. Dort besteigt der neue Beherrscher der Gläubigen den Thron und umgürtet sich mit dem Säbel Osman's. Anerkanntermaßen ist das die etwas modificirte Fortsetzung der byzantinischen Ceremonie, die Lokalität aber ist dieselbe. Wie die Gegend zu dem Namen Hebdomon kam, ist freilich schwer zu sagen. Weder von der Zählung der Hügel — der sechste ist hier gelegen, noch der Regionen, es ist die vierzehnte — kann das Wort abgeleitet werden; aber das nöthigt noch nicht, mit der Berufung auf den siebenten Meilenstein die Frage zu lösen. Wir sollen mit der Annahme dieser Ableitung uns in eine Gegend versetzen lassen, welche nichts mehr und nichts weniger als eine trostlose Einöde ist, weder jetzt bewohnt, noch mit Spuren ehemaliger Herrlichkeit in Ruinen ausgezeichnet. Das Hebdomon ist eine der am häufigsten in der byzantinischen Geschichte genannten Lokalitäten, reich an Palästen, Kirchen und anderen Monumenten, wie die von der Tradition dafür in Anspruch genommene Gegend eines der wenigen Gebiete der Türkenstadt ist, wo umfangreiche Ruinen von der vergangenen Pracht der byzantinischen Kaiserstadt noch zeugen, und die Tradition hat hier um so mehr Gewicht, als gerade in jener Gegend Griechen vorwiegend wohnen. Hier liegt das griechische Patriarchat, an derselben Stelle, wo es die ältesten Stadtpläne verzeichnen. Es ist ebenso wie die angrenzenden Blachernen ein auch von der Natur besonders ausgezeichnetes Gebiet. Wir möchten endlich noch darauf hinweisen, daß die Resultate der Forschungen neugriechischer Topographen die Lage des Hebdomon am goldnen Horn, unabhängig von der antiquarischen Gelehrsamkeit eines Du Cange, nachweisen. Sowohl die anonym 1844 erschienene *Κωνσταντινιάς*, welche den gelehrten griechischen Patriarchen Constantinos zum Verfasser hat, als die mehr eingehende topographisch-archäologische Stadtbeschreibung *Ἡ Κωνσταντινούπολις* des *Σκαρλάτου Δ. τοῦ Βυζαντίου*, welche 1861 in Athen erschien (616 Seiten), sind Werke von wahrhaft wissenschaftlichem Werth, und ihre Bedeutung ist eine um so größere, als von westeuropäischen Gelehrten — Labarte und D. A. Mordt-





Fr. L. Meyer sculp.

mann vielleicht ausgenommen — topographische Untersuchungen noch nicht einmal eingeleitet worden sind, gleich als wenn im Gegensatze zu dem auf die Topographie von Rom und Athen, von Alexandrien und Ephesus verwandten Ameisenfleiße der Archäologen die Pflanzstätte der nachklassischen Kultur ein der Untersuchung unwerthes Feld sei. Doch darf man wohl hoffen, daß Unger's literarische, hierher gehörigen Arbeiten zu weiteren Studien, insbesondere an Ort und Stelle, Anregung geben werden. Wie kann — so müßten wir fragen — die noch so dunkle Geschichte des byzantinischen Stiles aufgeklärt werden, wenn hier nicht Monumentalforschung Hilfsdienste leistet? Konstantinopel ist keineswegs arm an plastischen Werken in den mannigfachsten Stilformen, aber niemand hat sich bislang der gewiß lohnenden Aufgabe ihrer chronologischen Bestimmung unterzogen. Unger's „Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte“ sind dafür ohne Zweifel nicht nur unentbehrlich, sondern wir dürfen auch sagen, das denkbar praktischste Handbuch. Nur ein Beispiel für viele. In einem Thurm, in der Nähe des Hebdomon, fand ich ein Relief mit figürlichen Darstellungen eingemauert und dabei die Inschrift: ΠΥΡΓΟϹ ΘΕΟΦΙΛΟΥ. Bei Unger lesen wir (S. 212) aus der Chronographie des Theophanes, daß Kaiser Theophilus im Jahre 831 die Mauern neu aufbaute „und sie verkündigen auch bis heute seinen Namen, den sie als Inschrift tragen.“

Jean Paul Richter.

Notizen.

Kostümfigur von Carl Sohn jun. Wie die großen Meister der alten italienischen und niederländischen Schule es geliebt haben, in einzelnen bildnißartigen Figuren ihre koloristische Befähigung darzulegen, so ist dies auch neuerdings bei unsern modernen Künstlern mehr und mehr Sitte geworden; es giebt kaum noch eine Ausstellung, die nicht mehrere Bilder enthielte, welche schön kostümirte, meistentheils weibliche Gestalten in ganzer oder halber Figur darstellen. Namentlich seit die technische Fertigkeit in so staunenswerther Weise zugenommen hat, findet der Maler in den verschiedenen Stoffen einer reichen Damentoilette, der feinen Carnation und dem auf mannigfache Art getragenen Haar die dankbarste Gelegenheit, seine Kunst zu zeigen. Wir finden in allen deutschen Schulen namhafte Künstler, die mit Vorliebe solche Einzelfiguren malen. Wissen dieselben durch charakteristische Köpfe, geistreiche Auffassung, interessante Farbenprobleme oder geniale Behandlung den Beschauer zu fesseln, so entbehren sie eines nachhaltigen Werthes nicht und beanspruchen oft mehr Theilnahme als manche inhaltreicheren Gemälde, weil sie die künstlerische Eigenart ihres Meisters besonders klar erkennen lassen. In Düsseldorf ist diese Gattung der Malerei hauptsächlich durch Wilhelm Sohn und seine zahlreichen Schüler in Aufnahme gekommen, und unter diesen ist es vornehmlich Carl Sohn, welcher darin schöne Erfolge aufzuweisen hat. Derselbe ist der zweite Sohn des 1867 gestorbenen Professors Carl Sohn, eines der Mitbegründer und bedeutendsten Meister der Düsseldorfer Schule, dessen Bilder, namentlich die ausgezeichneten Damenporträts, ebenso zu deren Aufblühen und weitverbreitetem Rufe beigetragen haben, wie seine langjährige hervorragende Wirksamkeit als Lehrer. Der jüngere Carl Sohn begann bei dem Vater seine Studien, die er dann nach des Vaters Tode bei seinem Schwager und Vetter Wilhelm Sohn fortsetzte und zum Abschluß brachte. Schon seine ersten öffentlich ausgestellten Bildnisse erregten Aufsehen, besonders das treffliche Porträt seiner schönen jungen Frau (der einzigen Tochter des berühmten Historienmalers Alfred Rethel), welches ihm auf mehreren Ausstellungen die Medaille eintrug. Auch die „Kostümfigur“, deren wohlgelungene Nachbildung wir heute veröffentlichen, hatte sich auf der akademischen Ausstellung in Berlin 1878 und an andern Orten einer günstigen Aufnahme zu erfreuen. Der Künstler stellt in derselben wieder seine Gattin dar, diesmal aber in der reichen Tracht vergangener Zeiten, die sie bei einem Feste des Künstlervereins „Malkasten“ getragen. Das Kostüm paßt vortrefflich zum Kopfe und bietet in seinen brillanten und gesättigten Farben einen wirkungsvollen Gegensatz

zu den feinen Fleischtönen des letzteren, die dadurch zur schönsten Geltung kommen. Die Hände halten Mandoline und Notenblatt, und wir glauben annehmen zu können, daß der Maler damit vielleicht die musikalische Begabung seiner Gemahlin andeuten wollte, denn diese ist in den Düsseldorfer Künstlerkreisen als treffliche Sängerin bekannt, als welche sie u. A. bei dem großen Malkastenfeste zu Ehren der Anwesenheit des deutschen Kaisers im September 1877 als Solistin erfolgreich mitgewirkt hat. M. B.

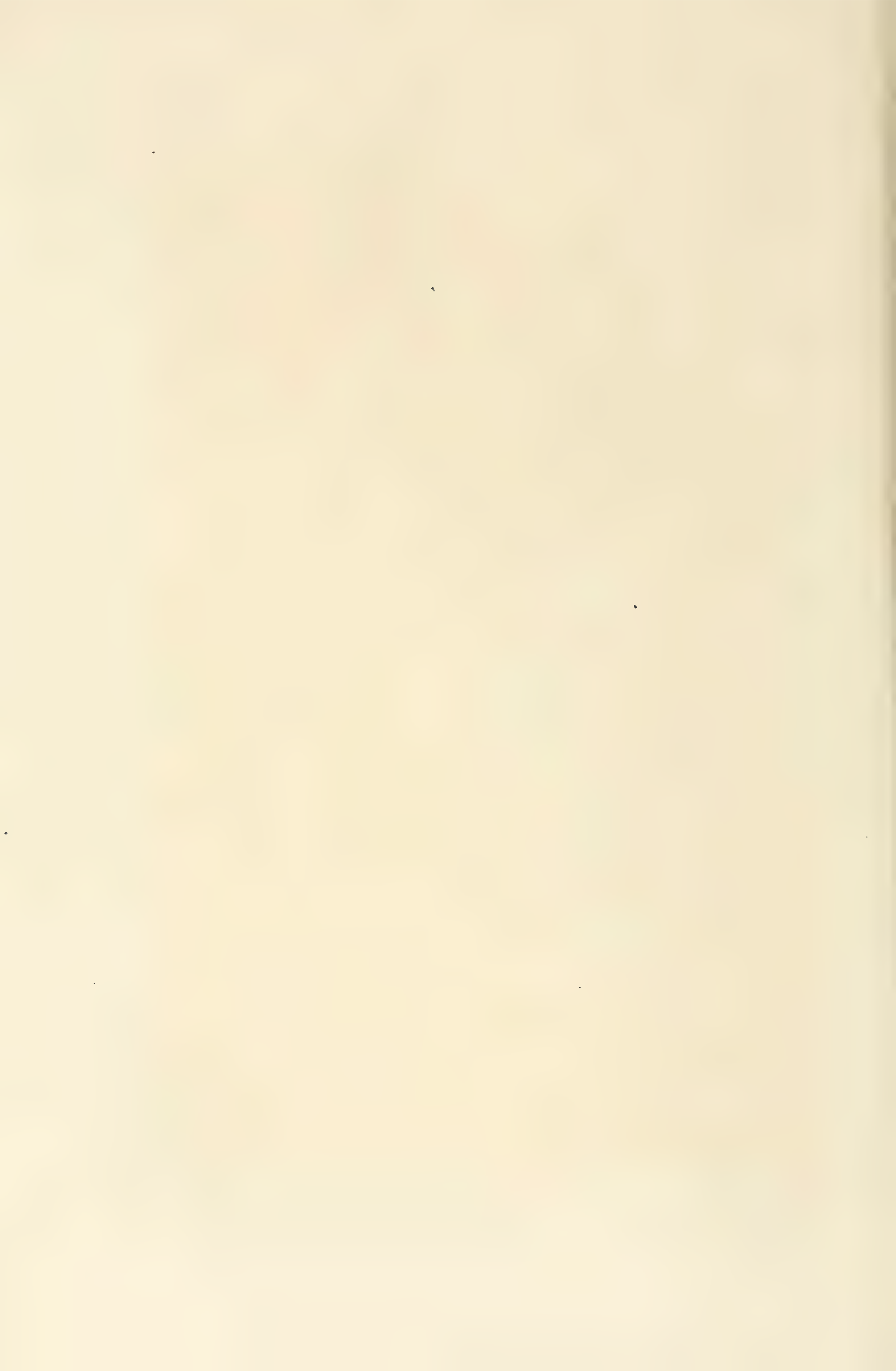
* Lacroma, von Jakob Emil Schindler. Wiederholt war in unseren Ausstellungsberichten der letzten Jahre von den Werken dieses begabten Wiener Künstlers die Rede, welcher sich zuerst durch einen Cyklus feinsinniger Illustrationen zum „Waldfräulein“ von Zedlitz als geistvoller Zeichner beim Publikum einführte und seitdem in die Reihe der tüchtigsten Landschaftsmaler der jüngeren Generation eingetreten ist. Als solcher wählt er seine Motive bald aus den heimischen Auen des Wiener Praters, bald aus Holland, bald aus dem Süden, wie z. B. in der beiliegenden Ansicht von der kleinen Insel Lacroma im adriatischen Meer, deren herrliche Vegetation er in schöner Gruppirung mit malerischen Parkanlagen, Terrassen und Fontainen, und mit dem Fernblick auf die bergige Küste Dalmatiens dem Beschauer vorführt. Wie in den meisten Bildern Schindler's, ist auch hier der Schwerpunkt in die fein abgewogene malerische Haltung des Ganzen gelegt, ohne daß sich in den edel geformten Linien und Massen die streng zeichnerische Richtung Albert Zimmermann's verkennen ließe, aus dessen Schule unser Künstler hervorgegangen ist.

* Die Flucht nach Aegypten, von Herri met de Bles. Die Galerie des Wiener Belvedere besitzt bekanntlich einen besonderen Reichthum an Werken jener niederländischen Meister des 16. Jahrhunderts, welche zwischen dem Stil der alten Flandrer und der Epoche des Rubens und Rembrandt den Uebergang bilden und speciell zu der modernen Genre- und Landschaftsmalerei den Grund legten. Neben Patinir steht Herri met de Bles oder Civetta als einer der ältesten Vertreter des Landschaftsfaches da. Der biblische Vorgang dient bei ihnen nur noch als Staffage des Naturbildes. In diesem fehlt jedoch selten ein eigenthümlicher phantastischer Zug, der sich bei unserm Künstler namentlich in den seltsam gestalteten Felsen des Mittelgrundes äußert. Ein charakteristisches Werk dieser Art führen wir in der „Flucht nach Aegypten“ den Lesern vor. Das feine silbertönige Bildchen mit der duftig blauen Fernsicht und dem hellen Horizont wird von Waagen in die frühere Zeit des um 1480 zu Bouvignes geborenen Künstlers gesetzt. Es ist auf Holz gemalt, und 24 × 13 Ctm. groß.

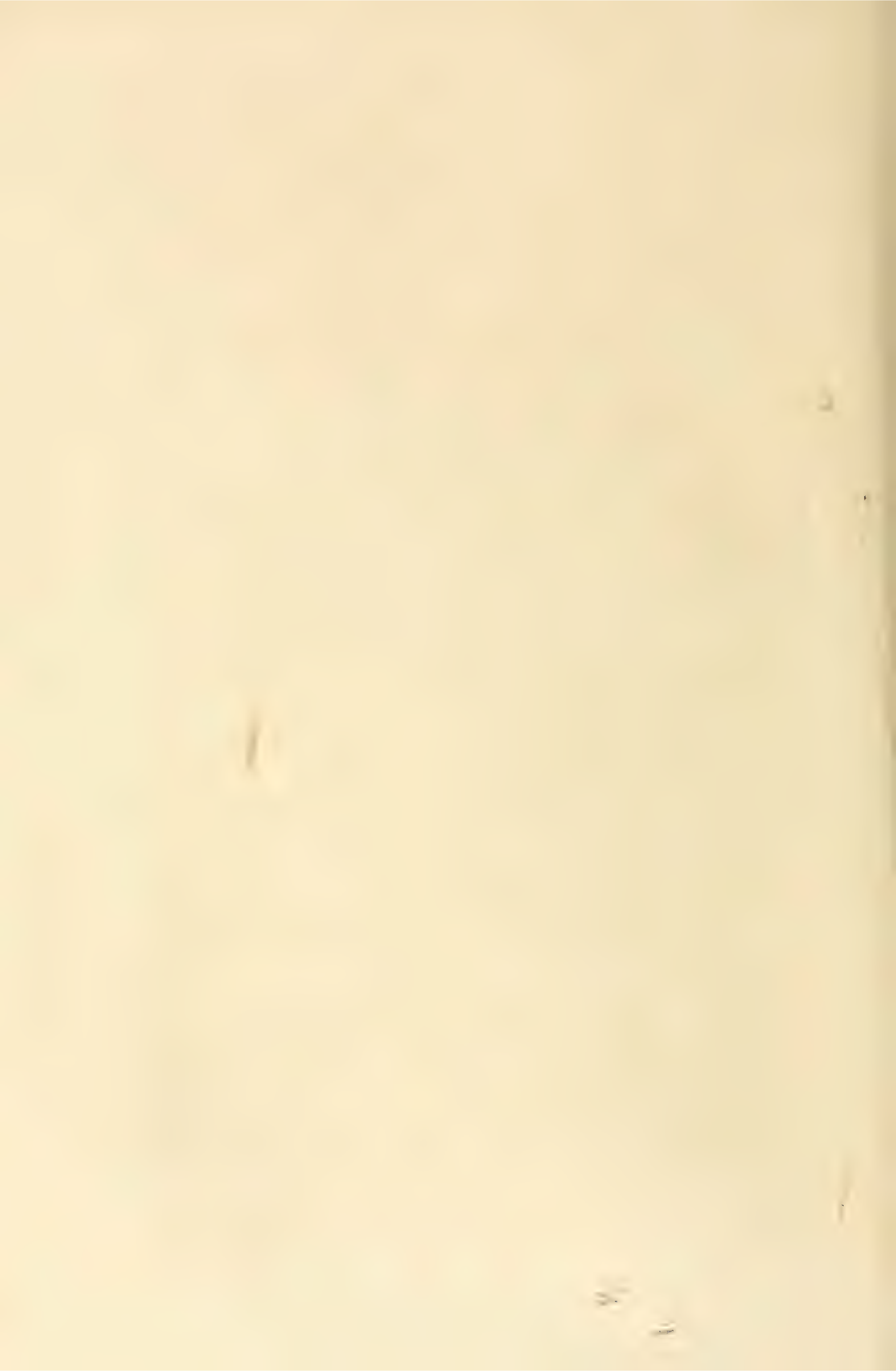




LACROMA







Die St. Katharinenkirche zu Oppenheim

und der

Entwurf für ihre Wiederherstellung.

Mit Illustrationen.



ie Wiederherstellungsfrage der St. Katharinenkirche zu Oppenheim am Rhein hat schon seit einigen Jahren ein lebhaftes Interesse in künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Kreisen wach gerufen. In gesteigertem Grade ist dieß der Fall, seitdem der deutsche Reichstag durch Bewilligung eines Reichsbeitrags den Willen kund gegeben, daß diesem Kleinod gothischer Architektur nicht ferner durch den Zahn der Zeit Gefahr drohe, von der Erde zu verschwinden. Das Baudenkmal soll vielmehr aus dem gegenwärtigen trümmerhaften Zustand in stilvoller Erneuerung sich erheben und aus seinen Ruinen soll für die deutsche Kunst frisches Leben erblühen.

Dieser Beschluß ist schon um deßwillen freudig zu begrüßen, weil er Zeugniß für die Sorgfalt ablegt, womit der deutsche Reichstag in gleicher Weise die Erhaltung der vaterländischen Baudenkmäler in seine Obhut nimmt, wie die Mehrung der Sammlungen in den Museen zu Mainz und Nürnberg und die Sicherung des Formenschatzes der Antike durch die Unterstützung der Ausgrabungen auf dem Boden von Olympia. Mag immerhin die Reichsverwilligung für das Oppenheimer Bauwerk nur 200,000 Mark betragen: die Thatsache gewinnt durch den Umstand an Bedeutung, daß sie den Beitrag des Großherzogthums Hessen von ebenfalls 200,000 Mark gesichert hat, da die Zustimmung der hessischen Landstände ausdrücklich an die Bedingung der Gewährung der gleichen Summe von Seiten des Reiches geknüpft war.

Beide Thatsachen vereint riefen andere dem patriotischen Unternehmen günstige Wirkungen hervor. Die werkthätige Hilfe des deutschen Reiches und des hessischen Landtags fachte das opferwillige Interesse für die Wiederherstellung der Katharinenkirche in weiten Kreisen auf's Neue an. Das seit einer Reihe von Jahren bestehende rührige Baukomité, dessen Verdienst es ist, durch ein Immediatgesuch bei S. M. dem deutschen Kaiser die Aufnahme des neu genehmigten Titels in's Reichsbudget mit veranlaßt zu haben, schöpfte aus dem errungenen Erfolge seiner Bemühungen frischen Muth zu erneuter Thätigkeit. Auch sonst finden sich seitdem Herzen und Hände, die mit Begeisterung und freigebigem Sinn die nationale Sache fördern, sowohl Einzelne als auch Körperschaften, u. A. der Kölner Männergesang-Verein und die Gesangvereine benachbarter Städte, die in dem erhaltenen Theil der Kirche vielbesuchte Konzerte zu deren

Besten veranstalteten. Erwähnt sei auch, daß eine Gemäldelotterie (ohne Speculation auf die menschlichen Leidenschaften geht es heut zu Tage nun einmal nicht mehr bei solchen Dingen) allein einen Gewinn von 10,000 Mark abwarf. An den materiellen Mitteln, die jedem weitaussehenden künstlerischen Unternehmen Nerv und Rückhalt geben müssen, scheint es sonach für den Wiederherstellungsbau nicht zu fehlen, um so weniger als die hessische Regierung den Landständen die Beschaffung weiterer Geldmittel anzusinnen gedenkt, falls die von Land und Reich votirten 100,000 Mark als unzureichend sich erweisen sollten, eine Eventualität, die übrigens bei der nun mit Zuversicht zu erwartenden Mehrung der Spenden durch die im Lande stattfindenden Sammlungen zahlreicher Lokalkomité's kaum eintreten wird.

Unter so günstigen Vorbedingungen konnten die Einleitungen zur Ausführung des schönen Unternehmens getroffen werden. Vor Allem handelte es sich darum, den rechten Meister zu finden, den Meister, der durch vielfach erprobtes praktisches Kunstschaffen in der Gothik die Gewähr gebe, dem Werke gewachsen zu sein. Schon in der vorletzten Reichstagssession hatte der Bevollmächtigte beim Bundesrath für das Großherzogthum Hessen die Zusicherung ertheilt, daß seine Regierung alle Mühe und Sorgfalt verwenden werde, um das Bauwerk in würdigster Weise wiederherzustellen und der Nachwelt in einer künstlerischen Vollendung zu überliefern, wie sie dem genialen Gedanken entspreche, der in der ersten Anlage des Denkmals sich ausgeprägt findet. Der Bevollmächtigte fügte bei, daß in dieser Beziehung bereits mit einer als Autorität ersten Ranges auf dem Gebiete der gothischen Architektur anerkannten Persönlichkeit Verhandlungen eingeleitet seien, zu deren Abschluß nur noch die Genehmigung der Reichsregierung ausstehe.

Die Leser der „Zeitschrift für bildende Kunst" kennen das erfolgreiche Ergebniß dieses bald darauf erfolgten Abschlusses und wissen, daß die damals schon in Aussicht genommene und nunmehr für die Lösung der schwierigen Aufgabe gewonnene Persönlichkeit kein Geringerer ist als der Oberbaurath und Dombaumeister Friedrich Schmidt in Wien. Seit Juli 1878 hat der berühmte Gothiker im Auftrage der hessischen Regierung, welche gleichzeitig durch diese Wahl einen im Schooße des Baukomité's lebhaft gehegten Wunsch erfüllte, die Vorarbeiten kräftig geführt und zwar gemeinsam mit seinem die Gothik ebenfalls als Lebensaufgabe betrachtenden Sohne, Heinrich Schmidt. Das nächste Ergebniß dieser Vorarbeiten ist ein umfassender Wiederherstellungsentwurf nebst begleitendem Bericht, Kostenvoranschlag und Bauprogramm. Es verlohnt sich, dem zuerst im deutschen Reichstag an die Oeffentlichkeit gelangten Entwurfe näher zu treten und ihn in seinen Hauptpunkten zu verfolgen.

Zu der allgemeinen Orientirung möge ein gedrängtes Bild der Oertlichkeit, Hauptanlage, Baufolge und der neueren Schicksale der Katharinenkirche vorausgehen. Stolz wie eine Königin, wenn auch zum Theil des alten Schmuckes beraubt, thront das kunstreiche Bauwerk auf dem Abhang eines rebenbepflanzten Hügels unterhalb der Ruine der Kaiserburg Landskron und beherrscht durch seine Lage die Stadt Oppenheim und das weit geöffnete Rheinthal. Diesseits, auf der linken Stromseite, ziehen sanfte Hügelreihen hinauf zum Wonnegau; jenseits, auf dem rechten Ufer, dehnt sich die Riedebene bis zur Bergstraße mit dem dahinter sichtbaren Odenwald. Hüben taucht am Südhorizont die thurmreiche Gruppe des Wormser Domes empor; drüben liegen die beiden geschichtlich denkwürdigen Orte: das alte Tribur, von dessen Kaiserpfalz jedoch kein Stein mehr auf dem andern ist, und die ehemalige Reichsabtei Lorsch mit der

halbzerstörten romanischen Basilika und der wohlerhaltenen Grabkapelle König Ludwig des Deutschen, das zierlichste Denkmal der Karolinger Architektur am Rhein.

Die St. Katharinenkirche setzt sich aus mehreren Bautheilen in ungewöhnlicher, eigenartiger Weise zusammen. An den Ostchor mit übereck gestellten Seitenchören legt sich die von einem stattlichen Vierungsthurm gekrönte Kreuzvorlage. Dann folgt das Langhaus in basilikaler Anordnung mit hohem Mittelschiff und niedrigen Seitenschiffen, nebst Kapellenreihen an den Flanken und Eingängen auf der Süd- und Nordseite. Die westliche Abgrenzung des Langhauses bildet ein Thurmpaar, dessen Zwischenbau von einem Portal durchbrochen ist, das aus der Kirche nicht in's Freie, sondern in einen großräumigen zweiten Chor führt, der den Baukomplex im Westen abschließt. Ganz abgesehen von der Monumentalität des Werkes und dem glanzvollen Formenreichthum des Aeußeren und Inneren, ist diese vielgestaltige Plananlage schon an und für sich geeignet, dem Denkmal das Gepräge eines Unicums zu geben. Sie läßt aber auch das formenbefreundete Auge sofort erkennen, daß das Werk nicht die Schöpfung eines Gusses ist. (Fig. 1.)

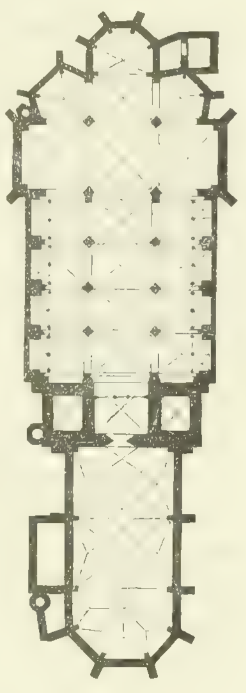


Fig. 1.

Wie zahlreiche andere Sacralarchitekturen des Mittelalters, gehören die Haupttheile der Katharinenkirche verschiedenen Jahrhunderten an. Nicht ein einziger Meister hat den Bau entworfen und ausgeführt, sondern durch die vereinigte Kraft einer Folge von Künstlern ist er in allmählichem Wachsthum entstanden in der Weise, daß er die Geschichte der deutschen Kunst vom 12. bis in's 15. Jahrhundert, und wenn wir architektonische Einzelheiten und plastische Werke mit hinzurechnen, bis in's 16. und 17. Jahrhundert hinein vertritt. Darin liegt, außer der Schönheit und Großartigkeit, nicht zum mindesten der zauberhafte Eindruck der gesammten Baugruppe.

Selbstverständlich machen sich in Folge dieser weit getrennten Entstehungszeiten abweichende Stilgesetze geltend. Die unterschiedene Formensprache tritt jedoch nicht in der bunten Mischung einer widerspruchsvoll sich durchdringenden Polyglotte auf. Jeder Bautheil ist vielmehr das in sich beschlossene Produkt eines ganz bestimmten Entwickelungsstadiums in der Weise, daß die Hauptpartien das Werden, die Entfaltung und den Niedergang der Gothik in ebenso charakteristischer wie ausgezeichneter Aufeinanderfolge offenbaren.

Das vorgothische Stilstadium ist vertreten durch die beiden, das Westende des Langhauses flankirenden Thürme. Sie sind der einzige Ueberrest einer spätromanischen Kirche und blieben von den Schöpfern des gothischen Werkes pietätvoll geschont, vielleicht in dem Bewußtsein, daß es thatsächlich doch der romanische Stil war, welcher den Gegenden am Mittelrhein, in erster Linie durch die Trias der Dome zu Mainz, Speier und Worms, ihre charakteristische baukünstlerische Signatur schon gegeben hatte.

Als Gründungszeit der frühesten, dem gothischen Gesetz folgenden Bautheile, Ostchor, Kreuzvorlage und Seitenchöre, gilt das Jahr 1262. Sieht man von dem Vierungsthurm und den Transeptgiebeln ab, die offenbar jünger sind, so stimmt die Stilstrenge der Ostpartie nach allen Analogien sehr wohl mit jener Zeitstellung überein.

Das Langhaus mit Hauptschiff und Seitenschiffen sammt Nebenkapellen gehört dem entwickelten, die höchste Pracht anstrebenden Stadium der Gothik an. Eine Inschrift neben der kleinen Südpforte gibt ausdrückliche Kunde, daß die dortige Nebenkapelle i. J. 1317 „angehoben", d. i. begonnen worden sei. Dieser Umstand berechtigt zu einem ziemlich verläßigen Schluß auf die Entstehungszeit des gesammten Langhauskomplexes am Schluß des 13. und im Beginn des 14. Jahrhunderts, zumal die Nebenkapellen mit den Strebepfeilern der Seitenschiffe im Mauerverband stehen, also nicht erst später zwischen die Streben eingeschoben sein können, wie mitunter angenommen wird.

Das im Westen angebaute zweite Chorhaupt, der Stiftschor, dessen Erbauung mit der Erhebung der Katharinenkirche zur Kollegiatkirche zusammenhängt, erhielt 1439 die Weihe. Dieser Bautheil ist also spätgothisch. Aber er ist es im besten Sinne und gehört zu den schönsten und großartigsten Choranlagen der Zeit. Der Erbauer verläugnete nicht das Hochanstrebende des späten Stilstadiums. Aller Verkünstelung abhold, war er aber auch sichtlich bestrebt, den schlanken Bau durch maßvolle, ruhige Formen in ein harmonisches Gleichgewicht mit den älteren Partien zu bringen. Namentlich imponiren die hochragenden Lichtöffnungen und die Reste der Gewölbeansätze durch ihre kühne Schönheit.

An diesem Bautheil zeigt sich am meisten das schwere Verderben, welches über die Katharinenkirche hereinbrach, als der Befehl Ludwig's XIV., „de brûler le Palatinat", die denkmälerreiche Pfalz zur Wüste machte. Dach und Wölbungen sind verschwunden; nur die Hochwände stehen noch aufrecht. Auch am Langhaus und Ostchor fraßen damals die Flammen die Verdachung weg und sprengten die Gewölbe. Aber an diesen Partien wurde in der Folge die Eindeckung wiederholt erneuert, zuletzt durch die Restauration der dreißiger Jahre, welche die im 18. Jahrhundert als Nothbehelf eingezogene flache Bretterdecke beseitigte und an deren Stelle ein spitzbogiges mit Gypsbewurf überkleidetes hölzernes Sparrenwerk als illusorische Architektur setzte. Unberührt von dieser ephemeren Erneuerung, blieb der Westchor seinem Schicksal überlassen; seit zwei Jahrhunderten spannt der Himmel sein Dach über eine Ruine.

In dieser chronologischen Folge ist die Entwickelung der Gothik an Ostchor, Langhaus und Westchor zum Ausdruck gekommen. Die vollendetsten Formen des frühen, des ausgebildeten und des dekorativen Stadiums sind an diesen drei Bautheilen mit so ausgeprägter Stilbestimmtheit vertreten, wie nicht leicht an einem andern Denkmal der Kirchenarchitektur in deutschen Landen. Diese Urbanität edler Formensprache, fern von herben oder excentrischen Idiommängeln, ist für den Künstler und Kunstfreund des eingehendsten Studiums werth; sie giebt dem Werke eine hohe ästhetische Bedeutung und sichert ihm, im Bunde mit seiner großartigen Monumentalität, die Ehre eines Architekturdenkmals ersten Ranges. Manche Formen gewähren auch dadurch ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse, daß sie, gleichwie das Bauwerk topographisch in der Mitte zwischen Oberrhein und Niederrhein gelegen ist, künstlerisch eine vermittelnde Stellung zwischen den Centren dieser beiden Zonen, d. h. zwischen den Hauptwerken zu Straßburg und Köln anstreben. Auffällig giebt hievon u. A. die Fensterarchitektur Zeugniß, die in Rosettenmotiven an das Münster im Elsaß, in andern Prachtlichtöffnungen an den Riesenbau am Niederrhein erinnert, ohne übrigens der Selbständigkeit des mittelrheinischen Werkes in seiner Gesammtheit Eintrag zu thun, das seine Freiheit und Unabhängigkeit in den Hauptzügen nirgends preisgiebt.

Mit Rücksicht auf die bestehenden stilistischen Analogien ist gewiß mit gesteigertem Interesse die Thatsache zu begrüßen, daß nun, nach fünf Jahrhunderten Raum, die Wiederherstellung der Katharinenkirche in der Hand eines Künstlers liegt, dessen Heimat und Bildungsstätte der oberrheinischen Denkmälerzone benachbart ist und der in erfolgreichster praktischer Thätigkeit von der wiedererstandenen niederrheinischen Bauhütte aus seinen hohen Flug unternahm. Friedrich Schmidt ist bekanntlich Süddeutscher von Geburt und am Kölner Dom zum Meister herangereift. Seine frühesten Werke stehen in und um Köln. Vom grünen Rhein trug er seine Kunst an die blaue Donau und sie kehrt nur in wohlbekannte Gegenden zurück, indem sie St. Katharina zu Oppenheim in neuem Glanze wiedererstehen läßt, dasselbe Baudenkmal, das einst für Friedrich Schmidt, als jungen Architekten, auf seiner Wanderung gen Köln zum Leitstern geworden war. Diese Jugenderinnerungen und Jugendeindrücke mögen es denn auch mit erklären, warum der Meister für seine Person die Lösung der Aufgabe in der uneigennützigsten Weise übernommen hat, daß er das Ueberwinden der nicht geringen Schwierigkeiten als eine Herzenssache und das Gelingen als den schönsten Ehrensold betrachtet.

Auch der jüngere Meister, Heinrich Schmidt, ist dem Rheinland nicht fremd. Seine Wiege stand im Schatten des Kölner Domes. Am Mittelrhein ist er schon seit einigen Jahren bei der Wiederherstellung mittelalterlicher Monumentalarchitekturen thätig, theils zu Frankfurt, wo er unter Denzinger als Bauführer am Dom wirkte, theils zu Gelnhausen, wo er als selbständiger Künstler durch die sehr glückliche Restaurirung der Pfarrkirche verdienten Ruf sich erwarb. Auch der Wiederherstellungsbau der Stiftskirche zu Kaiserslautern ist ihm anvertraut. Kein Zweifel, daß unter so günstigen Umständen die denkbar verläßigste Gewähr gegeben ist, daß das Oppenheimer Werk einen gedeihlichen Fortgang nehme und das rechte Ziel erreiche.

Das energische Zusammenwirken von Vater und Sohn unter Mithilfe auserlesener stilgeübter Kräfte der Dombauhütten und Schulen von Wien, Köln und Hannover machte die Fertigstellung des Entwurfs in verhältnißmäßig kurzer Zeit möglich. Schon zu Anfang des vorigen Jahres überreichten beide Meister ihre umfangreiche Arbeit dem hessischen Ministerpräsidenten, Freiherrn von Starck, welcher, persönlich ein Freund und Kenner der bildenden Kunst, dem schönen Unternehmen die lebhaftesten Sympathien zuwendet. Eine öffentliche Ausstellung hatte damals noch nicht stattgefunden. Dagegen hatte der Entwurf dem Prinzen Wilhelm von Hessen, Ehrenpräsidenten des Baukomité's und diesem Komité selbst vorgelegen. Ebenso waren die Vorstände der Darmstädter Kunstgenossenschaft und des mittelrheinischen Architekten- und Ingenieurvereins, sowie mehrere fachmännische Professoren der technischen Hochschule in Darmstadt auf Wunsch der beiden Meister zur Besichtigung eingeladen, worauf die Weiterbeförderung an die Reichsregierung erfolgte. Bei der vorjährigen Budgetberathung waren die Pläne im deutschen Reichstag ausgestellt. Um die Kritik auf allen Seiten wach zu rufen, fehlte es auch sonst nicht an Gelegenheit zu ihrem Hinaustreten an die volle Oeffentlichkeit, zunächst auf der zu Berlin stattgefundenen Ausstellung von Aufnahmen und Entwürfen deutscher und österreichischer Architekten, sowie auf der internationalen Kunstausstellung zu München. Eine öffentliche Ausstellung des Entwurfs in Darmstadt ist in Vorbereitung, ebenso in fachmännischen Kreisen von Mainz und Frankfurt.

In Hinblick darauf, nicht minder aber bei der Wichtigkeit des Gegenstandes an und für sich, dürfte es an der Zeit sein, den Entwurf, dessen Werden zu beobachten uns

vergönnt war, nach der formellen wie nach der materiellen Seite näher zu beleuchten und in letzterer Beziehung insbesondere diejenigen Punkte hervorzuheben, welche mit den technischen und ästhetischen Fragen in Berührung stehen, die seiner Zeit, u. A. durch die Veröffentlichung des F. Schmidt'schen Gutachtens über das ältere Horst'sche Wiederherstellungsprojekt, in dieser Zeitschrift besprochen worden sind.

Der Entwurf von Friedrich und Heinrich Schmidt besteht aus fünfzehn großen Blättern, worunter sieben Ansichten, Grundrisse und Schnitte im Maßstab von 1 : 50. Sieben Blätter im Maßstab von 1 : 20, resp. 1 : 10 geben verschiedene Details der Kirche wieder, und auf einem besonderen Blatt, im Maßstab von 1 : 200, ist der gesammte Baukomplex in idealer Rekonstruktion perspektivisch von der Nordostseite dargestellt. Der Arbeit liegen bis in's kleinste Detail durchgeführte Aufnahmen zu Grunde. Auch beschränkt sich der Entwurf nicht, wie das erwähnte ältere Projekt, auf die östlichen und mittleren Theile des Denkmals, sondern er erstreckt sich über den gesammten Baukomplex, einschließlich des Westchores. Da die volle Wirkung eines Kunstwerkes nur vom Ganzen ausgeht, so findet dieser Umfang seine Rechtfertigung in sich selbst.

Daß die fünfzehn Blätter Architekturzeichnungen ersten Ranges sind und ihres Gleichen suchen, darüber herrscht bei kompetenten Beurtheilern nur eine Stimme. Fern von gedüftelter Künstelei, erfreuen sie das Auge einerseits durch eine gesunde Energie des Vortrags, andrerseits durch eine seltene graphische Schönheit und Vollendung. Die Darstellungsweise folgt dem den Fachgenossen wohlbekannten kräftigen Ductus, welcher, durch Friedrich Schmidt's Initiative hervorgerufen, in dessen Schule heimisch geworden ist und von Heinrich Schmidt mit Eifer gepflegt und weitergebildet wird. Als eine glückliche Eigenthümlichkeit dieser prägnanten Darstellungsweise ist die Erscheinung zu bezeichnen, daß die markige Kraft der Strichführung die scharfe Genauigkeit des Einzelnen nirgends beeinträchtigt. Energie des Federzuges und Sicherheit in der Wiedergabe des Details vereinigen sich vielmehr zu wohlthuender harmonischer Wirkung. Um dem Beschauer ein erschöpfendes Bild des Ganzen zu bieten, geht die Darstellung in der Beachtung des Reichthums und der Mannigfaltigkeit der Einzelform so weit, daß z. B. auf dem Längenschnitt (wovon, beiläufig bemerkt, eine Aufnahme bis jetzt nicht existirte) nicht nur die ganze Fülle der architektonischen Einzelformen, sondern auch die zahlreichen Werke figürlicher und ornamentaler Plastik als charakteristischer Schmuck des Innern, sammt den Umrissen der Glasmalereien in der Fensterarchitektur mit Treue hervortreten. Und dieß alles ist mit dem Vorbedacht durchgeführt, den baulichen Verhältnissen und Motiven in der Zeichnung den Vorrang zu lassen und ihnen nichts von dem ihnen gebührenden Schwerpunkt zu rauben. Schlagschatten kommen bei den größeren Architekturtheilen nur insoweit zur Anwendung, als sie zur Verdeutlichung der Reliefwirkung erforderlich sind. Ist hiernach einerseits den ästhetischen Anforderungen an graphische Darstellung vollkommen Genüge geschehen, so dürfte es andrerseits überflüssig sein beizufügen, daß auch die Feinheiten des Stilistischen mit bewundernswerther Sicherheit und Gediegenheit wiedergegeben sind. Vorzüge dieser Art sind im vorliegenden Falle eine selbstverständliche Sache und nicht anders von Männern zu erwarten, die in die Gothik ganz und gar sich eingelebt und die Pflege dieses Baustiles zur Aufgabe ihres Lebens gemacht haben.

Wichtiger als die formelle ist selbstverständlich die materielle Seite des Wiederherstellungsentwurfes. Mit Befriedigung machen wir unter diesem Gesichtspunkte die

Wahrnehmung, mit wie eifriger Sorgfalt der Entwurf überall darauf Bedacht genommen, die äußere Erscheinung der Katharinenkirche in ihrer Ursprünglichkeit zu schonen und das Bauwerk vor dem gleißenden Aufputz eines Neubaues zu bewahren. Nach richtigen Restaurationsgrundsätzen steht durchweg die Erhaltung des Alten im Vordergrunde der Aufgabe. Neuschöpfungen sind nur vorgesehen, insofern die Festigung und Fertigstellung des Denkmals solche unabweisbar nothwendig machen, also überall da, wo Trümmerhaftes des Ersatzes bedarf oder wo ganze Bauglieder von Anbeginn unvollendet geblieben sind.

Im Großen und Ganzen stand allerdings die Kirche bis zur Brandkatastrophe des Jahres 1689 als ein in sich geschlossenes Werk da, und ihre gewaltsame Zerstörung ist und bleibt ein barbarischer Akt der französischen Pfalzverwüstung. Nach den neuesten Untersuchungen kann jedoch kein Zweifel mehr sein, daß der bedenkliche Grad des Trümmerhaften durch die Abwesenheit wichtiger Bauglieder und durch die in Folge dessen bestehenden Mängel der Wasserläufe, wofür seit Jahrhunderten und bis zur Stunde nur Nothbehelfe dienen, mit veranlaßt worden ist. Der Eindruck des Unfertigen tritt an nicht wenigen, konstruktiv wie ästhetisch bedeutenden, Stellen offen zu Tage. Verfolgen wir das Bauwerk auch in dieser Beziehung von Ost nach West und sehen wir zu, wie der Entwurf die Lösung der verschiedenen Ergänzungs- und Erneuerungsfragen anstrebt.

Im Verhältniß zum Umfang der Zerstörung an den mittleren und westlichen Bautheilen stellt sich die Ostpartie, Hauptchor und Seitenchöre insbesondere, als die minder geschädigte Gruppe dar. Zu einer technisch umfassenden Thätigkeit ist hier nur Veranlassung gegeben durch die Ausbesserung einiger Stellen in den Hochwänden der Kreuzflügel, die bei der späteren Errichtung des Vierungsthurmes eine erhebliche Senkung erlitten haben und in Folge dessen von Spalten und Rissen stark durchfurcht sind. Mögen die Bewegungen im Unterbau des Oktogons längst aufgehört haben: die Schäden sind der Art, daß Gefahr im Verzug ist.

Zu der streng technischen Frage treten am Chorhaupt dekorative Forderungen. Die Bekrönung des Hauptgesimses ist niemals zur Ausführung gekommen; es fehlen die Strebepfeilerendigungen, die Fialen. Hier bot sich also den Autoren des Entwurfes eine prinzipielle ästhetische Frage zur Lösung dar. Reifliche Erwägungen und der Fund eines alten Abdeckungssteines im Schutt der Gewölbekessel führten zu dem Entschluß, die Bildung der Pfeilerendigungen an diesem älteren Bautheil, unbeirrt durch die Formensprache analoger Glieder an benachbarten jüngeren Bautheilen, lediglich in der technischen und stilistischen Uebereinstimmung mit dem Abschluß der Chorhochwand selbst zu suchen. Und dieß mit Recht. Wohl fehlt es der Ostpartie nicht an Fialenbildungen. Spitzsäulen dieser Art schießen am Oktogon des Vierungsthurmes zwischen den Wimpergen empor; sie flankiren in ähnlicher Weise die Fußpunkte des nördlichen und südlichen Transeptgiebels und deren Abstufungen. Alle diese Pfeilerendigungen gehören jedoch, wie Vierungsthurm und Transeptgiebel selbst, nicht dem älteren Baustadium des Chores an. Die größeren dieser Fialen sind denen am Langhaus Zug um Zug identisch; sie folgen dem Kanon der schlankeren Formengebung, zu welcher die ausgebildete Gothik diese Zierglieder gesteigert hat. Motive solcher Art würden dem frühgothischen Charakter des Chorhauptes um so weniger homogen sein, da das jüngere schlanke Fialenschema die Verbindung mit Galeriebrüstungen zur Voraussetzung hat.

Analog der Gestaltung dieser Glieder an andern rheinischen Baudenkmälern gleicher Zeitstellung, zeigt daher der Entwurf einen schlicht gedrungenen Fialenaufbau als Endigung der Strebepfeiler am Ostchor, ohne Galerievermittelung. Als praktische Handhabe und unzweideutiger Hinweis für diese Lösung war der Umstand maßgebend, daß die Beschaffenheit des Chorgesimses, das jeglicher Falzspur entbehrt, für die ursprüngliche Anlage einer Wasserrinne in einer Anordnung spricht, die den Gedanken an Galeriebrüstungen entschieden abweist. Kein Zweifel, daß schon die alten Architekten des Langhauses dieses Sachverhältniß wohl erwogen hatten. Als sie sich entschlossen, die Gesimsgalerien ihres Hochschiffes auch um die von ihnen aufgesetzten, reichgestalteten Giebel der Kreuzvorlagen herumzuführen, machten sie in diesem Vorgehen am Chor Halt. Geleitet von einem richtigen ästhetischen Gefühl, mußten jene Werkmeister im Schurzfell sich sagen, daß der ältere Ursprung des Chorhauptes und seine schlichteren Formen die Fortsetzung des Galeriesystems, das für die Kreuzflügel noch zu wagen war, an dieser Stelle verwehre. Hierin liegt ein Grund mehr für die Richtigkeit der projektirten Lösung.

Im Anschluß an die Hauptchorfialen sind im Entwurf auch die Fialenergänzungen an den gleichfalls unvollendet gebliebenen Pfeilerendigungen der beiden Seitenchöre nach der Analogie der gedrungenen Fialenform zahlreicher rheinischer Kirchenbauten des frühgothischen Stilstadiums gebildet. Anstatt der Walmdächer soll die Bedeckung der Seitenchöre die zeltförmige Bedachung erhalten, in Uebereinstimmung mit der Aufgipfelung der ganzen Ostpartie.

Umfassender gestaltet sich die Aufgabe hinsichtlich der Wiederherstellung der jüngeren Bautheile dieser Gruppe: Transeptgiebel und Vierungsthurm. Von den beiden Transeptgiebeln befindet sich derjenige der nördlichen Kreuzvorlage in einem Zustande bedenklichen Verfalles. Wiederholt machten wir die Wahrnehmung, daß die herabgestürzten Fragmente in verhältnißmäßig kurzer Zeitspanne gefahrdrohend sich mehrten. Der Südgiebel ist von etwas besserer Erhaltung; er hat vor etlichen vierzig Jahren eine Ausbesserung erfahren. Allein die Behandlung der Einzelformen ist stilistisch so mangelhaft und das eben nicht besonders glücklich gewählte Material ist bereits an mehreren Stellen von Steinfraß so stark mitgenommen, daß auch hier gründliche Nachhilfe Noth thut. Stilistische Fragen kommen dabei nicht weiter in Betracht, da die Motive in den erhaltenen Formen mit hinreichender Bestimmtheit gegeben sind.

Schwierigkeiten stilistischer wie technischer Natur hatte dagegen der Entwurf in ausgiebigem Maße beim Vierungsthurm zu überwinden, welcher der Zeitstellung des Langhauses angehört und ein enges architektonisches Verhältniß zu den Transeptgiebeln verräth. Zum Verständniß der im Entwurf gegebenen Lösung der hier gleichmäßig sich aufwerfenden baulichen und ästhetischen Fragen, ist es nöthig, sich ein Bild dieses Bautheils zu gestalten.

Aus der Bedachung von Chor, Transept und Hochschiff baut sich der Vierungsthurm zunächst im Quadrat empor und setzt alsbald in die Oktogonalform um, mit der von Wimpergen und Fialen bekrönten, hochanstrebenden Laterne, deren Abschluß in einem Zwiebeldach aus dem vorigen Jahrhundert bestand. Der Uebergang vom Viereck in's Achteck wird durch vier kleine Ausbauten vermittelt, die ursprünglich als offene Lauben von Maßwerk durchbrochen und mit Fialen geschmückt waren. Nur die beiden südlichen Lauben sind zur Ausführung gekommen, ob vollständig

oder nur bruchstückweise, mag dahin stehen. Genug, zur Zeit legen sich die in ihren Durchbrechungen seit Langem vermauerten Ausbauten mit einer Schieferbedachung an das Oktogon an, eine Abdeckung, die bisher für ursprünglich angesehen wurde. Der Entwurf zeigt eine andere, technisch gediegenere und formenreichere Lösung. Wir sehen die Laubendächer in Stein projektirt und die vorhandene Eckfiale wird von einer mitten aus der Steinbedachung aufschießenden zweiten Fiale überragt. Kein Zweifel, daß eine solche Veränderung eine wohlbegründete Verbesserung sein muß. In der That haben die neuesten Untersuchungen das Vorhandensein des Basamentansatzes der zweiten Fiale unter der Schiefereindeckung klar gestellt und diese letztere um so untrüglicher als einen Nothbehelf gekennzeichnet, da ein alter Werkmeister nie sich unterfangen haben würde, im Widerspruch mit „der Fialen Gerechtigkeit" der Bauhütten seiner Zeit, diese zierlichen Spitzsäulen aus Schieferdächern emporsteigen zu lassen. Mag im Uebrigen das Motiv der Laubenausbauten mit der früheren Maßwerkdurchbrechung nicht mit zwingender Nothwendigkeit aus der Struktur des Oktogons sich ergeben und mag es schon in Ansehung der Unvollkommenheit der Wasserläufe mehr ein Ergebniß künstlicher Berechnung als technischer Vollkommenheit sein: die Wirkung ist eine glückliche und um ihretwillen können wir nur bedauern, daß diese zierlichen Baukörper, in Rücksicht auf die an verschiedenen Stellen des unteren Thurmgeschosses mangelnde Festigkeit, nur auf der Südseite mit luftigen Durchbrechungen des Maßwerks, auf der Nordseite dagegen, zumal hier die Witterungseinflüsse stärker wirken, als geschlossene Ausbauten ausgeführt werden sollen. Wir billigen übrigens diese Sorgfalt und Vorsicht. Der Vierungsthurm ist ja einer derjenigen Bautheile, welche durch die gewaltsame Zerstörung die schwerste Schädigung erlitten haben. Schon das Untergeschoß, in welchem über dem Vierungsgewölbe, bis zu dessen Einsturz, das aus Laterne und Helm herabgefallene Balkenwerk zu einem wahren Flammenkrater Nahrung geboten haben muß, zeigt Spuren arger Zerrüttung. Indessen dürfte es einer geschickten Ausbesserung gelingen, dieser Thurmpartie die ursprüngliche Festigung zurückzugeben.

Für das eigentliche Oktogon, für die von großen Lichtöffnungen durchbrochene, wimperg- und fialenumkränzte Laterne, erschien dagegen nach Schmidt's Versicherung jede Restauration zwecklos; der Bautheil ist bereits niedergelegt. Es war schon für den einsichtsvollen Laien nicht schwer, geschweige denn für den Fachmann, dem gewiegten Techniker beizupflichten. Wer, wie wir, jemals den Versuch gewagt, die Vierungslaterne zu ersteigen, wird erstaunt gewesen sein über den trostlosen Zustand des Baukörpers. Ungeachtet zahlreicher Verankerungen hielt das Mauergefüge nur nothdürftig zusammen. Die Wände klafften von Spalten und Rissen. Namentlich an den oberen Thurmtheilen war der Steinverband vollständig gelöst; die Werkstücke waren ausgesprengt und dem Füllmauerwerk fehlte der organische Zusammenhang mit den Quadern. Es brauchte Einer gar nicht von Natur aus ängstlich zu sein, um den Aufenthalt innerhalb dieses in den letzten Zügen gelegenen Bautheils im höchsten Grade bedenklich und ungemüthlich zu finden. Wir begreifen die Diagnose des Architekten, daß alle Hilfsmittel nicht im Stande waren, den Patienten zu retten. Die völlige Auflösung des Steinverbandes und damit der Einsturz des Thurmes war nur noch eine Frage der Zeit. Es blieb nichts Anderes übrig, als das Oktogon bis auf die Sohlbank der großen Lichtöffnungen herab niederzulegen, eine Forderung, vor welcher der Freund des Alterthums zurückschrecken mochte, deren Verwirklichung aber leider dringend geboten erschien und deren Aus-

führung, da Gefahr im Verzug war, allen übrigen Wiederherstellungsarbeiten voraus-zugehen hatte.

Hiernach ist in dem Entwurf eine totale Erneuerung der Oktogonlaterne mit neuen Wimpergen und Fialen projektirt, selbstverständlich genau nach dem alten Vorbilde, jedoch mit nach innen verstärkten Pfeilern. Als Bekrönung ist anstatt des seitherigen Zwiebeldaches eine Helmspitze vorgesehen. Damit sind wir an einem Kardinalpunkt der Vierungs-Restauration angelangt.

Die Frage nach der Gestaltung des Thurmhelmes ist es nämlich, welche seit geraumer Zeit die Gemüther, die kunstfreundliche Laienwelt nicht zum mindesten, lebhaft beschäftigt. Und das ist begreiflich, da in der That die Krönung des stattlichen Vierungthurmes als ein ästhetisch hochbedeutender Faktor am ganzen Bau auftritt. Die meisten Kunstfreunde im großen Publikum, geleitet von einem berechtigten Schönheitsgefühl, aber technischen Anforderungen mehr oder minder fremd, erwarteten mit Zuversicht von dem Entwurf einen pittoresken, in reichster Ornamentirung prangenden durchbrochenen Steinhelm. Das Verlangen war insofern nicht ganz unberechtigt, als in so manchen kunstgeschichtlichen Werken (F. Kugler's Geschichte der Baukunst nicht ausgenommen) der Vierungshelm von St. Katharina in idealer Rekonstruktion mit allem Schmuck einer maßwerk- und bossenreichen Steinpyramide nach den Gesetzen der Dekorativ-Gothik abgebildet ist.

Die Kunstfreunde, welche auf solche Vorstellungen ihre Erwartungen gründeten, werden sich beim Anblick des Entwurfs bitter getäuscht finden. Anstatt der ersehnten Steinpyramide läßt das Projekt einen schlichten, von einfachen Lukarnen umgürteten Schieferhelm über dem Oktogon emporsteigen. Hier war keine Wahl. Zwingende Gründe der Technik mußten in dieser Frage den ästhetischen Wünschen voranstehen, im Zusammenhang mit der ganzen Entstehungsgeschichte des Vierungsthurmes. Schmidt's Untersuchungen haben dargethan, daß die Vorgänger der Erbauer des Thurmes, die Werkmeister des frühgothischen Chores und Transepts, einen monumentalen Oktogonalbau gar nicht beabsichtigt hatten. Die ganze Disposition der Vierung, ihre Tragebögen und deren Widerlager sind von so geringer Stärke, daß die ursprüngliche Absicht kaum über die Errichtung eines einfach konstruirten Dachreiters hinausgegangen sein kann. Die Architekten des 14. Jahrhunderts erwogen dieses Verhältniß sehr wohl, als sie die Steigerung des Bautheils zu machtvoller Monumentalität unternahmen und zum Aufbau des Vierungsthurmes schritten. Sie waren gezwungen, die Steinkonstruktion der Oktogonalwände so dünn wie nur irgend möglich zu gestalten, ein vorsichtiges Verfahren, welches sie mit so viel Geschick durchzuführen verstanden, daß ihre Schöpfung als ein bewunderungswürdiges Werk ungemeiner Leichtigkeit und seltener Kühnheit erscheint. Schmidt nimmt übrigens an, daß es schon damals an Bedenklichkeiten nicht gefehlt habe, daß schon während des Baues manche allzu gewagte Durchbrechung aus Festigkeitsgründen wieder vermauert werden mußte und daß sowohl diese Vorkehrungen wie die infolge der Mutation eingetretene Setzung der Flügelmauern des Querschiffes den alten Werkmeistern manche schwere Stunde bereitet haben müsse. Diese aus dem Thatbestande sich ergebenden Erwägungen führen zu der Erkenntniß, daß den Erbauern des Vierungsthurmes nichts ferner lag als dessen Krönung mit einem Steinhelm.

Zur Beruhigung etwaiger Zweifler sei auf Mathäus Merian's „Topographia Palatinatus Rheni" verwiesen, deren Ausgabe vom Jahre 1645 vor uns liegt. Sie enthält

zwischen Seite 68 und 69 einen den Raum von zwei Folioseiten umfassenden Prospekt der Stadt Oppenheim, welcher als ursprüngliche Oktogonkrönung der Katharinenkirche eine einfacher kaum denkbare, nur von wenigen Lukarnen unterbrochene glatte Helmspitze deutlich erkennen läßt. Wir sind nun unsererseits weit davon entfernt, das Werk des alten Merian als eine verläßige Quelle für das Studium der Baustile des Mittelalters anzusehen. Die sonstigen Verdienste des eifrigen Topographen der sinkenden Renaissance in allen Ehren, war er eben doch ein Sohn seiner Zeit, aus deren Bewußtsein das Verständniß der gothischen Formensprache längst entschwunden war. Aber die Bedachung des Vierungshelmes mit einfachen Schieferflächen ist auf dem Kupferstich in die Augen springend. Was die Treue der Wiedergabe betrifft, so ist nicht zu verkennen, daß gerade der Prospekt von Oppenheim, im Vergleich zu andern Blättern, eine ganz besondere Sorgfalt der Ausführung verräth: eine Erscheinung, die in Merian's verwandtschaftlichen Beziehungen zu dieser Stadt eine naheliegende Erklärung findet.

Im Text des „Palatinatus" kommt die Katharinenkirche, im Verhältniß zur Geschichte der Stadt, allerdings kurz weg. Da heißt es: „Hat eine Pfarrkirch, zu S. Catharina genannt, ziemlich groß und eine von den schönsten Kirchen am Rheinstrom, ist zierlich und wol gebauet, von vielen Fenstern, gar hell, und hat zwey Chor, eins gegen Morgen, das ander gegen Abend, ist im Jahr 1258 von Gerardo, dem Ertzbischoffen zu Mäyntz, gestifftet worden, darüber ein sonderlicher Brieff, beym Trithemio, in Chron. Sponheim. fol. 283 zu lesen . . ."

Die Armuth dieser Beschreibung vermag der Bedeutung des Prospekts keinen Eintrag zu thun. Der Kupferstich ist und bleibt ein verläßiges Zeugniß für die Beschaffenheit der Bedachung des Vierungsthurmes nahezu ein halbes Jahrhundert bevor die Flammen der Pfalzverwüstung sie hinwegfraßen. Baugeschichtliche Anhaltspunkte verbinden sich also mit den technischen Forderungen, um an Stelle eines schmuckvoll durchbrochenen Helmes in Stein die Wahl eines einfachen, schieferbedeckten Helmes in Holz mit starkem Knauf und verziertem Eisenkreuz zu rechtfertigen, in welcher Beziehung das Projekt überdieß in voller Uebereinstimmung sich befindet mit zahlreichen andern Thurmbedachungen der rheinischen Denkmälerzone.

Dr. G. Schaefer.

(Schluß folgt.)



Das Grabdenkmal der Familie Gail in Gießen.

Mit Abbildung.



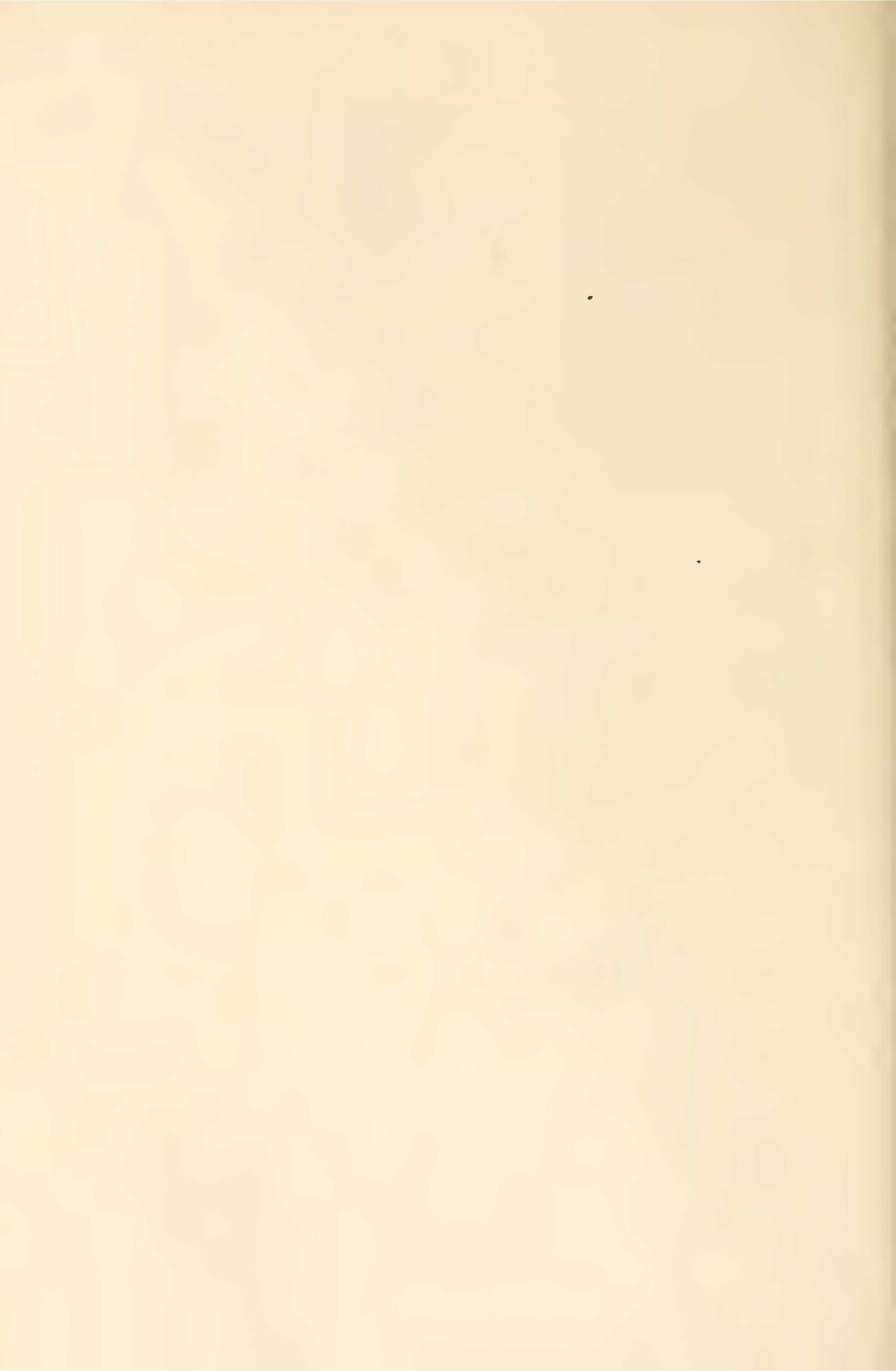
Wie öder und kunstloser sich die Friedhöfe unserer nordischen Städte gestalten, mit um so größerer Freude muß ein Werk begrüßt werden, in welchem der Kunst ihr alter heiliger Beruf, die Gräberwelt zu schmücken und zwischen Lebenden und Todten ein dauerndes Band zu knüpfen, wieder im vollen Umfange eingeräumt worden ist. Wir meinen das unlängst vollendete Grabmal der Familie des Kommerzienrathes C. Gail in Gießen, welches wir in dem beiliegenden Holzschnitte den Lesern vorführen. Es ist ein Kunstwerk im vollen Sinne des Wortes, reich an sinnigen Gedanken und edler Formenschönheit.

Das Grabmal ist die gemeinsame Schöpfung zweier Künstler. Professor H. v. Ritgen hat den architektonischen Entwurf gemacht und gezeichnet, und Bildhauer Fr. Küsthardt in Hildesheim hat denselben ausgeführt und sowohl den ornamentalen als auch den figürlichen Theil geschaffen. Der architektonische Theil ist aus mehrfarbigem Sandstein hergestellt, der in Verbindung mit dem bläulichen Marmor aus Carrara eine glückliche Wirkung hervorbringt. Sockel und Architrav sind aus rothem, die konstruktiven und ornamentalen Theile, welche den Marmor umrahmen, aus grauem Sandstein der Mehler Brüche in der Provinz Hannover gefertigt. Eine in zierlichen Formen gehaltene Renaissance-Architektur theilt die $7\frac{1}{2}$ m. lange Wand in fünf Theile, ein durch Pfeiler und freie Säulen getragenes kräftiges Mittelstück enthält das Hauptbild, zwei zurücktretende Flächen die Seitenbilder. Der Abschluß rechts und links wird durch Nischen gebildet, die von reich gegliederten und ornamentirten Pfeilern eingefaßt sind.

Der Mittel- und Hauptbau ist dem bei Gravelotte verwundeten und an seinen Wunden verstorbenen ältesten Sohne des Bestellers, Georg Gail, gesetzt und umfaßt ein fast 2 m. hohes Marmor-Relief, auf welchem ein Genius dem gefallenen jungen Krieger den Kranz der Tapferkeit darbringt; milde und erhaben, wie ein Seraph, steigt er zu dem Scheidenden nieder, in der erhobenen Linken den Kranz, mit der Rechten leise nach der Ferne deutend und seine letzten Gedanken in die Heimat lenkend, deren schöne, burgenbekrönte Berglinien in flachem Relief angedeutet sind. Klaren Auges erwartet der jugendliche Kämpfer den Boten des Himmels.

War in der Mitte der Tod — um das Bild mit einem Wort zu bezeichnen — zur Darstellung gebracht, so sollte links davon die Vorbereitung zum Tode, rechts aber die Auferstehung geschildert werden, und das that Küsthardt in einem alttestamentlichen und einem christlichen Bilde; das eine schildert den Abschied, das andere die Auferstehung. Das alttestamentliche Relief, nach 1. Buch Mose 48, zeigt uns den alten blindgewordenen Jakob, der, da er sein Ende nahen fühlt, seinen Sohn Joseph herbeigerufen hat und dessen Söhne Ephraim und Manasse segnet. Aufgerichtet im Bette, streckt er seine Hand über die Knaben. Joseph's edles Haupt beugt sich vor des alten Vaters Wort, das seine Seele durchzittert; zögernden Schrittes ist auch sein blühend schönes Weib hinzugetreten. Feierlicher noch gestaltet sich die Handlung durch den lauschenden Jüngling, der als Symbol des erlöschenden Lebens die rauchende Lampe von dem sphinxgeschmückten Kandelaber herabnimmt.

Das Grabdenkmal der Familie Gail in Gießen.



Das Relief zur Rechten zeigt die Auferweckung des Jünglings von Naim nach Ev. Lucä 7, 13—15. Die Handlung beschränkt sich, wie es der Plastik gebührt, auf wenige Figuren, in denen jedoch die verschiedensten Herzensregungen zum Ausdruck gebracht sind. Aus dem Stadtthore kommt der Leichenzug, von der anderen Seite Christus und zwei seiner Jünger; die eigentliche Handlung spielt in der Mitte zwischen Christus, dem Jüngling und seiner Mutter. „Weine nicht," hatte er ihr gesagt und trat zur Bahre und sprach: „Jüngling stehe auf!" In ruhiger Einfachheit, mit ausgestreckten Händen, Hoheit im Antlitz, steht der Herr in allumfassender Liebe da, mit seinem Machtwort den Todten erweckend, der noch halb bewußtlos das Haupt erhebt und das müde Auge auf Christus richtet. Bittend und dankend liegt die in den Wittwenschleier gehüllte Mutter vor Christus auf den Knien, mit den Fingerspitzen leise sein Gewand berührend und so zugleich an jenes Weib erinnernd, dem Christus zurief: „Weib, Dein Glaube hat Dir geholfen." Hinter der Bahre steht die Großmutter des Jünglings, die alten magern Hände gefaltet, leidenschaftslos, das durchfurchte Antlitz voll stiller Freude, daß die Tochter den „Einzigen" wieder hat. Neben dieser steht eine jüngere Tochter, die ihr schlafendes Knäblein herzt und freudigen Blickes und voll Dankes auf Christus schaut. Ist hier das Bibelwort vom Künstler weiter gedichtet, indem er statt des Volkes nur die nächste Familie in die Handlung bringt, so ist auch eine größere Innigkeit dadurch ausgesprochen, daß zwei gleichalterige Knaben die Bahre tragen, die wohl Kameraden des Todten waren und ihm die letzte Ehre erwiesen; lähmender Schrecken ist dem, der zu Häupten geht, in die Glieder gefahren; denn er sah ja, wie sich das Machtwort des Herrn an dem Todten erfüllte, während der, welcher zu Füßen geht, den Kopf voll Erstaunen wendet und seine Schritte einhält. Ihm gegenüber stehen zwei Jünger Christi, ein glaubensstarker, der es schon erfahren, daß seinem Herrn die Macht gegeben, Todte zu erwecken, und ein zweifelnder, der den Finger fragend an die Lippe legt.

Damit ist aber die Komposition noch nicht abgeschlossen. Das Symbol des Glaubens, das Kreuz, krönt den Giebel des Denkmals, und in den beiden Nischen rechts und links erheben sich die Gestalten der Liebe und der Hoffnung: jene als Mutterliebe dargestellt durch eine junge Mutter, die ihr Kindchen herzt, diese durch eine schön gewandete, neben einer Säule stehende Gestalt, welche das Haupt mit froher Zuversicht gen Himmel richtet.

Wir wollen durch die Publikation dieses edlen Werkes, das seine Schöpfer und seine Stifter in gleicher Weise ehrt, nicht nur diesen einen Beweis unserer Anerkennung zollen, sondern möchten dadurch zugleich den Impuls geben zu recht vielen ähnlichen Werken, damit ein arg verwahrlostes Feld monumentaler Kunstthätigkeit auch bei uns wieder, wie in anderen Ländern, zu neuer Blüte gedeihe. *



Zwei Goldschmiedemeister der Spätrenaissance.

Mit Holzschnitten.



Es ist das unbestrittene Verdienst der in den letzten Decennien in den verschiedensten Staatsgebieten veranstalteten Provinzialausstellungen kunstgewerblicher Alterthümer, nicht nur eine Fülle fast vergessener Kunstschätze aus der Hut der Kirchen oder dem Gewahrsam des Privatbesitzes zum genußvollen Bewußtsein der Gegenwart gebracht, sondern auch vermöge ihres beschränkteren territorialen Gesichtskreises die Möglichkeit herbeigeführt zu haben, alles wirklich bedeutende,



Fig. 1. Weihkessel von A. Eisenhoidt.

Material für die Kunstgeschichte nach seiner Provenienz und seinen jetzigen Eigenthumsverhältnissen zu weiterer Forschung zu fixiren.

In diesem Sinne hat auch die jüngste Ausstellung westfälischer Alterthümer zu Münster wahrhaft Ueberraschendes geboten, aus dem wir hier aber nur eine Reihe von Goldschmiedewerken herausgreifen wollen, welche nicht bloß für sich eine hervorragende Beachtung beanspruchen können, sondern auch auf den künstlerischen Zusammenhang zweier Goldschmiedemeister

der Spätrenaissance ein helles Licht werfen, von denen der eine als Techniker auf diesem Kunstgebiete erst dort bekannt geworden ist, während der andere auf den letzten holländischen Ausstellungen in Amsterdam und Leeuwarden im Verhältniß zu der vergleichenden Würdigung seiner Werke eine immer steigende Bewunderung erfahren hat.

Einen Hauptanziehungspunkt der Münsterer Ausstellung bildeten nämlich einige Metallarbeiten aus dem Ende des 16. resp. dem Anfange des 17. Jahrhunderts, einem Wendepunkte des Geschmacks, wo der jungfräuliche Formenreiz der deutschen Renaissance, italienischen und französischen Einflüssen weichend, einer gewissen eklektischen Seichtheit und Manierirtheit zum Opfer fällt. Ganz fremd sind diesen Einwirkungen auch die gedachten Arbeiten nicht, aber sie behaupten sich dessenungeachtet auf der Höhe einer künstlerischen Empfindung und virtuoser Technik, welche gleichartige Erzeugnisse dieser Zeitperiode vielleicht nur mit dem einen oben angedeuteten Ausnahmefalle weit hinter sich läßt. Es sind dies die Prunkgeräthe des Goldschmiedemeisters Anton Eisenhoidt aus Warburg (so lautet der auf dem Henkel eines Weihkessels angebrachte Name), eines Künstlers, der Nagler und der älteren Kunstforschung nur als Maler und Kupferstecher mit dem Geburtsorte Varnebourg bekannt ist und von dem berichtet wird, daß er sich Ende des XVI. Jahrhunderts in Italien aufgehalten und Kupferplatten für die Metallothek von Mercati angefertigt habe. Die erste Erwähnung eines Meisters Eisenhut aus Warburg als Goldschmied und seiner Werke verbirgt sich dann in einer unter dem Titel „Leben und Wirken Caspars von Fürstenberg nach dessen Tagebüchern" publicirten Biographie des Letzteren von Pieler 1873, so daß man wohl behaupten kann, daß ein allgemeineres Bekanntwerden des Meisters in seinen Arbeiten nur der Ausstellung in Münster zu verdanken ist. Sie bestanden aus einem Kelche, einem Stand-Kreuze, einem Rauchfasse, dem vorgedachten Weihkessel nebst Sprengwedel und zwei Bucheinbänden, welche, insgesammt für den damaligen Fürstbischof von Paderborn, Theodor von Fürstenberg (1585—1618) gefertigt, früher in der Kapelle auf dem Schnellenberg aufbewahrt wurden und im Fürstenberg'schen Familienbesitze sich auch heute noch befinden. Kelch (1588) Rauchfaß und Kreuz (1589) sind die älteren Werke und markiren neben der unvergleichlichen Hammertechnik des Künstlers insbesondere dessen Meisterschaft im Aufbau und in der Beherrschung des Formendetails auch rückwärts liegender Stilarten. So zeigt das Kreuz in seiner Silhouette vom Ständerknaufe aufwärts nur gothische Motive, allerdings mit einem Anfluge freierer, luftigerer Durchbildung, aber von einer Bewußtheit des Grundmotivs, wie sie den strengsten Vorbildern angehört, während die Reliefs des Fußes und der Crucifixus, in der wunderbaren Weichheit der Modellirung und Noblesse des Ausdrucks an Giovanni da Bologna erinnernd, die volle Wiedergeburt aus jenem Formenbanne verkünden. Die besondere Kunst des Meisters im Flachrelief gelangt dann zum großartigsten Ausdrucke in dem Friese und dem Bodenbilde des Weihkessels (Fig. 1) mit sinnreicher Beziehung auf seine Bestimmung, sowie in dem mit Silberblech überzogenen Buchdeckelpaare eines Kölner Missals und römischen Pontificals. Während der erstere in eleganten Renaissanceumrahmungen die Taufe Christi, seine Begegnung mit der Samariterin am Brunnen, Christus und Petrus auf dem Meere, Philippus und den Kämmerer, sowie der Juden Durchgang durch das rothe Meer vorführt, repräsentiren die letzteren mehr Verzierungsarbeit, die insbesondere in der phantasievollsten Belebung der unteren und oberen Felder eines ovalen Mittelbildes auf jeder Deckelfläche gipfeln. Mit der vollen Wirkung malerischer Kompositionen im Aufbau der Gruppirung sowie in der Charakteristik der Hauptpersonen wetteifern hier die Mittelfelder mit den korrespondirenden Darstellungen des Passahfestes und des letzten Abendmahls auf dem einen, mit dem Hohenpriester Aaron (Fig. 2) und dem römischen Pontifex auf dem andern Buchdeckel, während die umgebenden Flächen durch eine unvergleichliche Renaissanceumrahmung belebt werden, in welche allegorische Cyklen, mythologische Figuren und Phantasiegebilde als beziehungsvolle Staffage eingreifen. Wirklich virtuos sind hierbei der Schwung und die Leichtigkeit, mit denen das Stilmotiv als Uebergangsmedium von der dekorativen zur figürlichen Staffage bald vortretend, bald untergeordnet ausgenutzt wird, die Berechnung, mit der jeder Raumzwickel verwerthet ist, die Eleganz und Bewußtheit, in der jeder Einzelgedanke neben und doch

wieder im Zusammenhange mit der Hauptdarstellung zum künstlerischen Ausdruck gelangt.[1]) Wie schon vorhin angedeutet, ist die Wirkung der Darstellungen wegen ihrer ungemein flachen Reliefirung, bei der nur hier und da eine vereinzelte Körperextremität oder ein Gewandzipfel geistreich betont und herausgearbeitet ist, eine vorwiegend malerische. Die bisherigen Hilfsmittel zur Hervorrufung plastischer Effekte finden sich wenigstens bei diesen Reliefbildern nicht angewandt, und diese lösen sich daher in dieser Beziehung von den Traditionen der deutschen Schule, der Hammertechnik der Gebrüder Jamitzer, des Hans Glimm, der beiden Krug und ähnlicher Meister los, um sich aber desto auffallender den Werken eines Niederländers zu nähern, der, von italienischen Anschauungen durchdrungen, ebenfalls an der Wende des 17. Jahr-

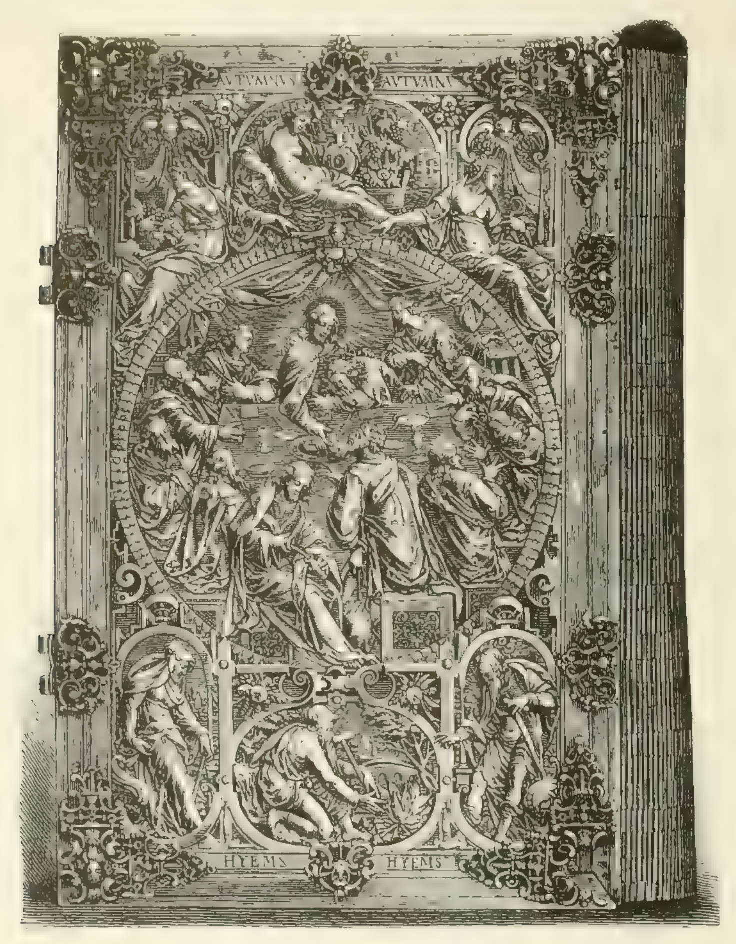


Fig. 2. Buchdeckel von A. Eisenhoidt.

hunderts im höchsten Rufe stand. Es ist dies der sogenannte niederländische Benvenuto, Paulus van Vianen, ein Goldschmied von Utrecht, der lange in Rom arbeitete und später, als er dort vor den Verfolgungen der Inquisition nicht mehr sicher war, im Jahre 1610 von dem kunstsinnigen Rudolph II. an den kaiserlichen Hof zu Prag gezogen wurde. Auch seine Werke sind, wie oben schon erwähnt, einer eingehenderen Würdigung erst auf den holländischen Ausstellungen zu Amsterdam und Leeuwarden unterzogen worden, wo einige Proben

1) Angesichts dieser ausschließlich religiöser Bestimmung dienenden Werke des Meisters kann es nicht lebhaft genug bedauert werden, daß die herrlichen Prunkgeschirre, Becher und Ketten, welche der Autor jener obenerwähnten Tagebücher dem Meister bestellte, und unter denen er namentlich der kunstreichen Ausführung eines „stattlichen übergüldeten Drinkgeschirrs in Adlersgestalt" gedenkt, nicht auf uns gekommen sind.

seiner Kunst zu sehen waren. Die gleiche flachgehaltene Ornamentationsweise, dieselbe weiche Behandlung der Fleischpartien, die hohe Grazie figürlicher Bewegung in jeder Form der Einpassung oder Ueberschneidung des Leitmotivs, ja sogar denselben mit italienischen Anklängen verwobenen, der klassischen Formenwelt entnommenen Darstellungskreis haben beide Meister miteinander gemein, obgleich auch nicht der entfernteste Nachweis für eine persönliche Berührung zwischen dem Warburger Silberschmied und dem Prager Hofkünstler erbracht ist. Das geht so weit, daß man ein kleines Flachrelief van Vianen's (Fig. 3) in Form der italienischen Wappenschilde mit der Diana im mittleren Oval und den liegenden Figuren der



Fig. 3. Flachrelief von Paulus van Vianen.

Juno und der Venus in den oberen Zwickeln, auf dessen eingehende Beschreibung wir bei Besprechung der historischen Ausstellung Frieslands zu Leeuwarden im Jahre 1877 eingingen, ohne dessen Signatur fraglos demselben Warburger Meister zuschreiben würde. Für die kompositionelle Gleichartigkeit der Künstler ließe sich nun schon leichter ein Schlüssel finden, wenn man in Betracht zieht, daß ihnen beiden ein längerer Aufenthalt in Italien die Meisterwerke der Antike und ihre Abwandlungen in den späteren Kunstformen geläufig gemacht hatte, sowie ferner, daß es zeitgebräuchlich war, die Vorwürfe zu besonders hervorragenden Schaustücken der Goldschmiedekunst von berühmten Malern anfertigen zu lassen, wie beispielsweise der herrliche S. Maartenbecher der Stadt Harlem nach Angabe der Stadtrechnungen nach einer mit 1 ½ Rosennobel vergüteten Zeichnung des Heinrich Goltzius von Ernst Joas. van

Bianen ausgeführt worden ist. So läge ja immer die Möglichkeit offen, daß beide Künstler nach gleichen malerischen Vorbildern eines italienisirenden Meisters wie Goltzius geschaffen haben könnten. Aber damit bleibt die Gleichartigkeit der technischen Behandlung noch immer unerklärt, die sich gegen früher wesentlich in folgenden Eigenthümlichkeiten ausspricht:

Beide Meister heben zum Unterschiede von der Jamitzer'schen und der Augsburger Kunstweise, welche das ganze Reliefsfeld in den verschiedensten Höhenabstufungen heraustreibt, nur die Figuren und wesentlichere Ornamentpartien heraus, während die Darstellungen des Hintergrundes lediglich von der Vorderseite bearbeitet zu sein scheinen, wie dies evident in der umgebenden Staffage bei der Mittelfigur des Aaron und des Papstes hervortritt, wo der Hintergrund kaum angeschrotet und so flach modellirt ist, daß fast nichts über die Metallfläche vortritt. Eine Folge davon ist, daß trotz des durchgängig ausgesprochenen Flachreliefs die Figuren sich dennoch überaus wirkungsvoll, wie losgelöst, vom Hintergrunde abheben, während bei der Kleinornamentation jedes einzelne Motiv die ihm zugedachte Betonung erhält.

Eine weitere Eigenthümlichkeit der Künstler und zugleich ein großer Fortschritt zeigt sich in ihrer Kenntniß der Perspektive, welche sie auf gleiche Weise dadurch zum lebendigsten Ausdruck bringen, daß sie die dem Auge zunächst sich darbietenden Figurentheile verhältnißmäßig hoch, die zurücktretenden ungemein flach entwickeln.

Bei der Behandlung des Figürlichen fällt endlich auf, daß sie Beide das Fleisch nicht chairiren und, wie dies bei besonders vortretenden Partien zu geschehen pflegt, nicht unter sich arbeiten, dagegen als bequemeres Ausdrucksmittel für die zartere Charakterisirung ein möglichst dünnes Metall wählen.

Faßt man diese technischen Mittel der Meister in ihrer eigenartig malerischen Gesammtwirkung zusammen, so läßt sich wohl bei Eisenhoidt die ganze Manier auf bestimmende Einflüsse seiner gleichzeitigen Thätigkeit als Kupferstecher zurückführen, welche Technik eine überaus korrekte Zeichnung verlangt, um mit ihrer Strichmodellirung bei durchweg flacher Arbeit eine möglichst plastische Wirkung zu erzielen. Dagegen sind Kupferstichblätter von P. van Bianen nicht bekannt, die ihm zugeschriebenen Arbeiten als Graveur und Stempelschneider aber so angezweifelt, daß man, ohne einen direkten oder mittelbaren Austausch ihrer Ideen nachzuweisen, an der Hand einer etwaigen gemeinsamen Thätigkeit als Kupferstecher diese induktive Anwendung gleichartiger technischer Hülfen nicht annehmen darf. Die volle Lösung für die Frage jener eminenten artistischen Verwandtschaft würde daher immerhin die Forschung darbieten, welche nachwiese, daß Eisenhoidt und van Bianen Schüler desselben italienischen Goldschmiedemeisters gleichzeitig oder in dem Zwischenraume zweier Decennien gewesen wären. Für uns genügt es, auf den Zusammenhang beider Meister in Komposition und Technik aufmerksam gemacht und den erschöpfenderen Monographien der Fachgelehrten über Eisenhoidt vielleicht einen Fingerzeig für weitere Forschungen dargeboten zu haben.[1]

Th.

---

[1] Prof. J. B. Nordhoff in Münster hat kürzlich im Jahrb. des Vereins f. Alterthumsfreunde im Rheinlande, Heft 67, einen Aufsatz über den Meister veröffentlicht, und soeben erschien ein mit prachtvollen Abbildungen ausgestattetes Werk über Eisenhoidt's Arbeiten von Dr. Jul. Lessing, auf das wir zurückkommen werden. Anm. d. Red.

Lionardo-Studien.

Von Jean Paul Richter.

I.

Besuch Venedigs. — Beziehungen zu Isabella Gonzaga. Unbekannte Schüler.

(Nach den Autographen im British Museum.)



Mit Recht setzt der neueste Biograph Lionardo da Vinci's, Carl Brun, in seiner verdienstvollen Monographie (Kunst und Künstler, Nr. 61 der systematischen Folge) die Uebersiedelung des Meisters von Florenz nach Mailand „um 1482" (S. 17), in dieser Bestimmung dem anonymen Biographen des Milanesi folgend. Daß dann Lionardo in Mailand bis zum Jahre 1499 blieb, ist allgemein anerkannt, und ebenso unterliegt es keinem Zweifel, daß er eine Reihe von Jahren des folgenden Jahrzehnts wieder in Florenz verbrachte.

Man hat bisher angenommen, Lionardo habe sich sofort nach dem Sturze Lodovico Sforza's, seines Mailänder Gönners, nach seiner Heimat zurückgewandt. Indessen seine Wiederansiedelung daselbst ist nicht früher aus Dokumenten [1]) bisher nachgewiesen worden, als am Anfang des Jahres 1504; denn am 25. Januar dieses Jahres saß Lionardo in der Kommission, welche über die Aufstellung von Michelangelo's Statue des David zu berathen hatte. Brun setzt, beiläufig bemerkt, dieses Datum irrthümlich (S. 42) ein Jahr früher. Wir theilen weiterhin eine Aufzeichnung des Meisters mit, aus welcher allerdings klar hervorgeht, daß derselbe in Florenz auch schon den größten Theil des Jahres 1503 verbrachte. Ueber Lionardo's Aufenthalt und Beschäftigung im Jahr 1502 hat Amoretti wichtige Aufschlüsse beigebracht [2]). Danach hat Cesare Borgia im Jahr 1502 von Pavia aus ein Dekret erlassen, welches den Florentiner Künstler zum Ingenieur und Inspektor der Festungen seines mittelitalienischen Herzogthums ernennt. Die Reiseaufzeichnungen Lionardo's in einem Pariser Codex [3]) bestätigen dies nur insofern, als sie ein häufiges Wechseln seines Aufenthaltes in den Staaten des Herzogs nachweisen; denn von einer Thätigkeit, welche den Anforderungen seines Berufes allenfalls entspräche, ist hier kaum die Rede. Nur Messungen der Entfernungen gewisser Ortschaften werden hier beiläufig erwähnt. Nach diesen Noten war er am 30. Juli 1502 in Urbino und am 6. September in Cesenatico. Lionardo war offenbar nicht in der

1) G. Uzielli, Ricerche intorno a L. da Vinci (Florenz 1872) führt S. 70 zwischen den Jahren 1500 und 1504 stattgehabte Auszahlungen von Geldern an, welche Lionardo im Hospital von S. Maria nuova deponirt hatte. Wie aus dem Weiteren hervorgeht, können diese eine dauernde Ansässigkeit innerhalb jener Zeit durchaus nicht erweisen. Die Daten sind: 24. (Monat fehlt) 1500; 19. Nov. 1501; 4. März 1502; 14. Juni, 1. Sept., 21. Nov. 1503; 27. April 1504. Unter Lionardo's Schülern that besonders Salai Botendienste, z. B. mit Briefen an d'Amboise

2) Memorie storiche su la vita e le opere di L. da Vinci, Milano 1804, p. 85.

3) Fol. 6 im Codex L (Bezeichnung Venturi's); bei Oltrecchi Cod. Q. R. in 16°.

unmittelbaren Umgebung des Herzogs. Daß er übrigens damals schon Rom sah und in der Nähe längere Zeit weilte, werden wir in einer folgenden Untersuchung nachzuweisen Gelegenheit finden. Im Herbste desselben Jahres fielen die mittelitalienischen Condottieri von Cesare Borgia ab. Im August des nächsten Jahres war mit dem Tode Alexander's VI. auch seines Sohnes Cesare Herrschaft mit einem Male vernichtet; aber schon mehrere Monate vor dieser Katastrophe finden wir Lionardo, von Schülern umgeben, in Florenz als Künstler ansässig. Wir können nachweisen, daß er im Dienste des Herzogs fleißig gearbeitet hatte, aber es bleibt uns völlig unklar, wie sich dieses Verhältniß löste.

Zu der auch von Brun (S. 37) vertretenen Annahme, Lionardo habe schon vor Antritt der einjährigen Dienstzeit als Kriegsingenieur in Florenz sich wieder niedergelassen, konnte nur Vasari, nicht aber Fra Luca Paciolo verleitet haben. Wenn Letzterer in seiner „Divina proporzione" angiebt, er habe mit Lionardo sowohl in Mailand als auch in Florenz zusammengewohnt, so behauptet er doch ausdrücklich, daß zwischen dem Aufenthalt in Mailand und Florenz „verschiedene Ereignisse in jenen Gegenden" — die Worte sind in Florenz geschrieben — stattgehabt haben [1]. Daß hier die Berufung des Cesare Borgia nicht allein in Betracht kommt, geht aus folgendem, im Archiv der Gonzaga in Mantua befindlichen Briefe hervor, welcher der Sammlung venezianischer Gesandtschaftsberichte angehört:

„An die hochberühmte Dame und sehr geschätzte Herrin Elisabetta Herzogin von Mantua.

Den 13. März 1500.

Hochberühmte Herrin. — In Venedig ist Lionardo Vinci, welcher mir ein Porträt Eurer Herrlichkeit gezeigt hat, welches Ihnen sehr ähnlich ist. Es ist so gut gemalt, wie es besser gar nicht sein könnte. Für heute nur dieses. Beständig empfiehlt sich

Euer Diener, Lorenzo von Pavia, in Venedig [2]).

Dieses vom neuesten Biographen Lionardo da Vinci's unberücksichtigt gelassene Schreiben ist bereits von Crowe und Cavalcaselle in einer Note des ersten Bandes von „The Academy" (S. 123) publicirt worden und ganz neuerdings hat auch der frühere italienische Minister Minghetti in einem interessanten Aufsatz der „Nuova Antologia" [3]) über die Frauen in der italienischen Kunstgeschichte darauf hingewiesen. Zur Erklärung des Inhaltes des wichtigen Briefes sei hier erwähnt, daß in der Kunstliteratur weiter keine Spur eines von Lionardo da Vinci gemalten Porträts der Herzogin Isabella von Gonzaga nachweisbar ist, als nur die von P. Dan in dem „Trésor des merveilles de Fontainebleau" (1642) aufgestellte Behauptung, unter der gleichen Bezeichnung habe sich ein Bild in der Sammlung Franz I. befunden. Dieses Gemälde ist das jetzt im Louvre (Both de Tauzia 461, Villot 483) befindliche und unter der unverbürgten Benennung Lucrezia Crivelli bekannte Porträt. Es bedarf aber nur eines Vergleiches zwischen der hier dargestellten Person und dem beglaubigten Jugendporträt der Herzogin von Tizian im Belvedere in Wien (I. Stock, II. Saal, Nr. 29), um die völlige Verschiedenheit der beiden Personen außer allen Zweifel zu setzen. Wir müssen darum die Frage nach dem Schicksal und Verbleib von Lionardo's Porträt der Isabella von Mantua unbeantwortet lassen.

---

1) Leonardo da Vinci, fiorentino, nella città di Milano, quando ali stipendj dello Excellentissimo Duca di quello, Lodovico Maria Sforza sino al 1499, donde poi dasieme per diversi sucessi in quelle parti ci partemmo e a Firenze pur insieme traemmo domicilio.

2) A la Illma Madamma Elisabetta Marchesana de Mantova Madona Colendissima.

A dì 13 di marzo 1500.

Le a venecia lionardo Vinci, el quale ma mostrato uno retrato de la Signoria vostra che è molto naturale a quella — stato tanto bene fatto non è possibile melio — non altro per questa — de contenuo me raccomando. Vostro servo lorenzo da Pavia, in Venezia. Publicirt auch in dem nur in 160 Exemplaren gedruckten Werke von Armand Bachet, Aldo Manuzio, Lettres et documents 1495—1515. Venise 1867 und in Firmin Didot's Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise. Paris 1875, Seite 67.

3) Anno XII. Seconda Serie. Vol. V, fasc. V. Le donne Italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI, S. 15.

Daß es Lionardo keineswegs darum zu thun war, seine künstlerische Thätigkeit von Wünschen der Herzogin andauernd abhängig zu machen, darüber erhalten wir näheren Aufschluß aus folgendem interessanten Briefe eines nach Jahresfrist aus Florenz berichtenden Vermittlers [1]):

„Hochberühmte und hochedle Herrin!

In dieser Woche habe ich über die Entscheidung des Malers Lionardo durch seinen Schüler Salai und einige seiner Freunde gehört, welche, um der Sache mich destomehr zu versichern, am Mittwoch der Charwoche mich zu ihm führten. Um es kurz zu sagen, seine mathematischen Experimente haben ihn der Malerei entfremdet, so daß er selbst nur mit Widerwillen den Pinsel in die Hand nimmt [2]). Doch habe ich mir möglichst Mühe gegeben, ihm erst mit List den Wunsch Euer Hoheit beizubringen. Als ich dann merkte, daß er wohl geneigt sei, Euer Hoheit sich zu Dank zu verpflichten, sagte ich ihm das Ganze frei heraus, und es kam zu folgender Abmachung: Wenn er sich frei machen könnte von den Verpflichtungen gegen seine Majestät den König von Frankreich, ohne sich dessen Ungnade zuzuziehen, was ihm, wie er hoffe, in längstens einem Monat gelingen werde, so werde er Euer Hoheit eher als irgend jemand in der Welt zu Diensten sein. Aber unter allen Umständen werde er sofort das Porträt malen und an Eure Hoheit schicken, da das kleine Bild fertig sei, welches er für einen gewissen Robertet, Günstling des Königs von Frankreich, ausführt. Ich hinterließ ihm zwar, die Sache gut zu betreiben. Jenes kleine Bild stellt eine sitzende Madonna dar, welche mit der Spindel beschäftigt ist, während das Christkind, mit einem Fuße auf den Spinnkorb tretend, in der Hand die Spindel hält und verwundert die vier kreuzförmigen Strahlen betrachtet, gleich als wenn es nach dem Kreuze verlangte. Lachend hält es die Spindel fest, als wollte es seiner Mutter, welche darnach zu verlangen scheint, sie nicht geben. Soviel habe ich mit ihm festmachen können. Gestern habe ich meine Predigt gehalten. Gebe Gott, daß sie so reiche Frucht bringe, wie die Zuhörer zahlreich waren. Ich empfehle mich Eurer Hoheit.

Florenz, am 4. April 1501.

Frater Petrus de Nuvolaria.
Vice-General der Carmelitermönche."

Der in diesem Briefe erwähnte Robertet ist der vielvermögende Staatssekretär Ludwig's XII., welcher nach den Memoiren des französischen Marschalls Robert de la Mark ein Mann von feiner Bildung war. Leider ist das Bild, welches Lionardo für ihn malte, auch nicht einmal in einer Kopie uns erhalten. Von Beziehungen Lionardo's zur Herzogin verlautet nichts mehr. Die dem Prälaten gemachten Versprechungen sind wohl leere Worte gewesen. Zu unserer Ueberraschung erfahren wir hier beiläufig, daß schon damals direkte Beziehungen zu Ludwig XII. bestanden, welcher bekanntlich am 9. Oktober 1499 bei seinem festlichen Einzug in Mailand als Erbe der Visconti die durch die Niederwerfung der Sforza'schen Usurpation erledigte Herzogswürde auf sich übertrug, und wohl mag damals schon ein Engagement geplant worden sein, wie es im Sommer 1506 mit Charles d'Amboise zum Abschluß kam.

Die einfache Nachricht über Lionardo's Anwesenheit in Venedig im Frühjahr 1500 drängt uns weiter zu der Frage, ob der Meister nicht die nach seinen äußeren Verhältnissen gerade damals wohl naheliegende Absicht gehegt habe, in Venedig als Künstler sich niederzulassen. Unter den Handschriften des British Museum befindet sich ein von Lionardo meist eigenhändig geschriebener Codex [3]), in welchem sich mehrere auf Venedig bezügliche Aufzeichnungen des

1) C. C. Calvi, Notizie dei principali professori di belle arti che fioriromo in Milano durante il governo de' Visconti e degli Sforza, Milano 1869, Vol. III, S. 97. Documento nuovamente scoperto, esistente nell' Archivio di San Fedele a Milano.

2) In somma li suoi experimenti matematici e'hanno distratto tanto dal dipingere che non può patire il penello.

3) Arundel M. S. 263. Plut. CLXV. D. Beiläufig sei erwähnt, daß dies die einzige im Brit. Museum befindliche Handschrift Lionardo's ist. M. Jordan, das Malerbuch des Lionardo da Vinci

Meisters gefunden haben. Dieselben scheinen einigen Anhalt für eine bejahende Beantwortung jener Frage zu bieten. Es heißt dort auf der Rückseite von Blatt 229: „Ich bemerke, daß ich am genannten Tage dem Salai zwei Golddukaten gegeben habe: derselbe sagte, er wolle sich davon ein paar Schuhe machen lassen mit rosa Besatz, so daß er mir noch neun Dukaten zu geben hat in Anbetracht dessen, daß er mir zwanzig Dukaten schuldig ist, nämlich achtzehn lieh ich ihm in Mailand und zwei in Venedig" [1]. Die Notiz schließt sich unmittelbar an eine ähnliche Aufzeichnung an, welche über das Datum aufklärt und folgendermaßen lautet: „Ich bemerke, daß ich, Lionardo da Vinci, am 8. April 1503 dem Miniator Nanni [2]) vier Golddukaten geliehen habe, Salai hat sie ihm gebracht und eingehändigt; er sagte, er wolle sie mir innerhalb 40 Tagen wiedergeben" [3]). Beide Notizen sind in Florenz gemacht und geben uns das früheste Datum für die bisher unbekannte Zeit der Rückkehr des Meisters in die Heimat. Ueber den hier erwähnten Miniator Nanni können wir nur eine Vermuthung aufstellen. Nanni ist bekanntlich eine Abkürzung für Giovanni. Die Herausgeber des Vasari führen an, daß unter den Miniatoren, welche die Chorbücher des Florentiner Domes schmückten, ein gewisser Giovanni di Giuliano Boccardi sich befunden habe, welcher im Jahr 1511 ein Evangelistarium und ein Epistolarium auszuschmücken hatte. [4]) Auf Salai, den bekannten Mailänder Schüler Lionardo's, welcher nicht nur in Florenz sondern auch, wie wir hier erfahren, in Venedig in seiner Begleitung war, beziehen sich noch andere weiterhin mitzutheilende Aufzeichnungen des Codex im British Museum. An einer andern Stelle desselben Codex stoßen wir auf eine Notiz, welche sogar über die Beziehungen des Meisters zu einem venezianischen Patrizier uns Andeutungen giebt. Blatt 250 enthält die Bleistiftskizze eines Reiters, oder wohl eher Reiterstandbildes mit der Beischrift:

Mess. Antonio Gri
Veneziano, Chompagno
d' Antonio Maria.

Messer Antonio Grimani — denn zweifellos haben wir so den Namen zu ergänzen — ist der berühmte Doge, welcher als venezianischer Seefeldherr 1499 Lepanto verlor und in Folge davon in Venedig seiner Würden verlustig erklärt und gefangen gesetzt wurde. Er lebte dann im Exil bei seinem Sohne, dem Cardinal Domenico Grimani in Rom, bis er nach dem Tode seines Rivalen, des Dogen Loredan, 1521 auf's Neue mit der Dogenwürde bekleidet wurde. Welche geschichtliche Persönlichkeit Antonio Maria sei, welcher hier als Begleiter des Venezianers genannt wird, dürfte nicht so leicht festzustellen sein.

Außer dem Reiterbild enthält dasselbe Blatt des Codex auch die skizzirte Federzeichnung eines Pfauen, welcher unter einem gewölbten Schirmdach steht, sowie folgende Aufzeichnungen: „Ueber den Helm kommt eine Halbkugel zu stehen als Hindeutung auf unsere Hemisphäre in Gestalt der Welt, darüber ein Pfau mit ausgebreitetem Schwanz, welcher über die Gruppe des Pferdes hinausragt und reich geschmückt ist. Aller Schmuck, welcher dem Pferde zukommt, soll aus Pfauenfedern auf goldenem Felde bestehen, als eine Hindeutung auf die Schönheit,

(Leipzig 1873) führt S. 102—103 daneben eine zweite an, aber dies beruht auf einem Irrthum. Der zweite Titel ist nicht der einer Handschrift, sondern des Katalogs, in welchem die obige Handschrift verzeichnet ist.

1) Ricordo come nel sopradetto giorno io dedj assalaj ducati 2 doro iquale disse volersene fare un paio dj calzi rosati cosua furnimento che restai a dare ducati nove posto chel mi debitore amme ducati 20 coe 18 prestai a Milano e 2 a vinegia.

2) Der Katalog des British Museum und darnach Jordan a. a. O. geben kurz an: „Fol. 229b. 6. April 1503: Darlehn an 'Vante Miniatore'". Aber der Name ist hier entschieden falsch gelesen.

3) Ricordo come addi 8 daprile 1503 io lionardo da vinci prestai a nanni miniatore ducati 4 doro innoro portogli salai le dette in sua propria mano disse rendermili infra losspatio di 40 giorni.

4) Vasari ed. Lemonier VI, S. 165.

welche von Grazie herkommt [1]). Im Schild ein großer Spiegel, um anzudeuten, daß wer Gunstbezeugungen will, sich in seiner Tugend spiegele" [2]).

„Auf der entgegengesetzten Seite finde gleichfalls die Tapferkeit ihren Platz mit ihrer Säule in der Hand, in weiß gekleidet, was eine Bedeutung hat. Alle gekrönt [Skizze einer Zackenkrone] und die Klugheit mit drei Augen [Skizze eines dreiäugigen Gesichtes]. Die Pferdedecke sei von purem Goldgewebe, dichtbesät mit Pfauenaugen und diese sollen allerwärts sein" [3]).

„Auf die linke Seite kommt ein Rad, dessen Kreis hinten am Schenkel des Pferdes durch die Höhlung angebracht wird, und am genannten Kreis soll die Klugheit erscheinen, roth bekleidet, sitzend auf einem feurigen Viergespann, einen Lorbeerzweig in der Hand, als Zeichen der Hoffnung" [4]).

Die allegorische Komposition, auf welche sich diese fragmentarischen Notizen beziehen, war vielleicht für eine Festdekoration bestimmt. Der sprachliche Ausdruck ist durchaus unbefriedigend. Aber wir dürfen daraus nicht ohne Weiteres ein Urtheil über die künstlerische Conception ableiten. Schreibt doch auch Michelangelo über seine Statuen des Tages und der Nacht in der Medicäerkapelle in einer Sprache, die an Undeutlichkeit nicht weniger zu wünschen übrig läßt. Ungelöste Räthsel sind und bleiben freilich auch Lionardo's ziemlich zahlreiche allegorische Kompositionen in Handzeichnungen, jetzt meist in England, und das angeführte Beispiel einer authentischen Auslegung ist sicher nichts weniger als zu Deutungsexperimenten ermuthigend.

Die Rückseite des Blattes, auf welchem die eben besprochenen Aufzeichnungen Lionardo da Vinci's sich befinden, trägt die kurze Bemerkung: „In Summa ist etwas zu Stande gekommen" [5]). Im Jahr 1500 dagegen hatte er in Rückblick auf den Mailänder Aufenthalt die so viel weniger tröstliche Bemerkung zu machen, welche in einem Pariser Codex erhalten ist: „Der Herzog (Lodovico Sforza) hat das Land verloren, sein Vermögen und die Freiheit und keines seiner Vorhaben ist durch ihn zur Ausführung gekommen". Es war in der That wohl nicht Lionardo's Schuld, daß das Reiterstandbild des Francesco Sforza nicht zur Ausführung kam. Unter den Handzeichnungen des Meisters in der königlichen Bibliothek in Windsor befinden sich zwei Skizzen von Verrocchio's Reiterstatue des Colleoni in Venedig [6]) — von Lionardo wohl während seines Aufenthaltes dort, wenn nicht später aus der Erinnerung, gezeichnet. Auf seine Beziehungen zu Venedig dürfte endlich noch folgende Notiz auf Bl. 274 des Londoner Codex Bezug haben: „Stefano Cigi (für Chigi) . . . familia del Conte Grimani a santo apostolo". Die Handschrift ist hier freilich nicht die Lionardo's, sie läuft auch nicht von rechts nach links, wie überall sonst in diesem Codex, so weit er von dem Meister selbst geschrieben ist, sie rührt vielmehr von einem Schüler her, vielleicht demselben, welcher auf einem anderen Blatte notirte: „Am Morgen des heil. Zenobiustages, den 29. Mai 1504 empfing ich von Lionardo Vinci 12 Golddukaten und begann damit zu wirthschaften" [7]). Es folgen dann sich wiederholende Rechnungen über Dinge wie Brod, Fleisch, Wein, Gemüse,

---

1) Sopra dellermo fia una meza palla laquale assignifichatione dello nostro hemispherio in forma di mōdo sopra il quale fia uno paone cholla choda disstesa chi passi la groppa, richamente ornato et ogni ornamento che al cavallo sapartiene sia di pene di paone in champo doro assignificazione della bellezza che risulta della grazia.

2) Nello schudo uno spechio grande assignificare che chi se vol favori si spechi nella sua virtu.

3) Dalloposita parte fia similmente chollochata la forteza chola sua chollona immano vestita di biancho che significha et tutti coronati — et la prudentia con tre occhi — la sopraveste del cavallo sia da semplice oro.

4) Dallato sinistro fia una rota il cierchio della quale fia cholocata alla coscia dirieto del chavallo per la cavita e al detto ciercio apparia la prudentia vestita di rosso sedente in fochosa chadriga e un ramicello di lauo iman al significazione della sperāza.

5) Et in somma fu fatto alcuna chosa.

6) Eine derselben war ausgestellt in der Winterausstellung 1878/79 der Royal Academy in London.

7) La matina de santo zanobio di 29 de mago nel 1504 ebi da ljonardo vinci ducati 15 doro e cominciai a spendere.

Früchte, Salat, Mehl, Kerzen 2c. Wenn wir dieses scheinbar gleichgiltige Ausgabenregister mit ähnlichen Bemerkungen Lionardo's an einer anderen Stelle desselben Codex zusammenstellen, so erhalten wir dadurch einigen Aufschluß über das Zusammenleben von Meister und Schülern, wie es unter den damaligen Zeitverhältnissen wohl eher Regel als Ausnahme war. Auf Blatt 271 lesen wir: „Am 14. August dem Tomaso zwei Groschen gegeben, am 18. des genannten Monats 4 Groschen dem Salai, am 8. September 6 Groschen dem Fattore, zum ausgeben. . . . Sonntag den 16. September gab ich vier Groschen dem Tomaso" [1]. Daß diese Aufzeichnungen nicht in Mailand, sondern in Florenz und zwar im Jahr 1504 gemacht sind, darüber belehrt uns die darüberstehende Angabe, welche wir weiterhin mittheilen. Es ist bisher nicht bekannt gewesen, daß Lionardo's Schüler Salai mit ihm in Florenz war, als er den Karton zur Reiterschlacht anfertigte. Ueber den an erster und letzter Stelle genannten Tommaso wissen wir ebensowenig Näheres anzugeben, wie über Zoroastro da Peretola und den Spanier Ferrando, welche von dem Anonymus des Milanesi als etwa gleichzeitige Schüler erwähnt werden [2]. Il Fattore der Londoner Handschrift ist wohl sicher der in Florenz 1486 geborene Giovanni Francesco Penni, später Schüler Raffael's, welcher nach Vasari schon als Knabe den Beinamen führte. Aus einer Bemerkung auf demselben Blatte erhalten wir sogar Nachricht über einen deutschen Schüler: „Sonnabend früh am dritten August 1504 kam der Deutsche Jacopo, mit mir in meinem Hause zu wohnen. Wir kamen überein, daß ich ihm täglich einen Carlino zahle" [3]. Die Ausdrucksweise ist der Annahme nicht günstig, daß hier nur von dem Engagement eines Dieners die Rede sei; denn in einer der Pariser Handschriften wird mit fast identischer Redewendung die Aufnahme eines damals siebzehnjährigen Lorenzo notirt [4]), und diese Stelle ist, wie wir glauben, mit Recht von dem gründlichen Amoretti als das Engagement eines Schülers verstanden worden. Schon Lomazzo behauptet in seinem 1591 in Mailand erschienenen „Tempio della pittura", vielleicht mit Bezugnahme auf jene Aufzeichnung, Lorenzo Lotto sei ein Schüler Lionardo da Vinci's gewesen [5]), aber gewiß mit Unrecht, so groß auch sonst die Autorität dieses Schriftstellers sein mag; denn Lotto's mit 1500 datirtes Jugendwerk im Louvre, welches den büßenden Hieronymus darstellt, giebt ihn schon als einen fertigen und zwar im Geist der venezianischen Kunst ausgebildeten Meister zu erkennen.

Was nun den deutschen Schüler Lionardo's, Jacopo, anlangt, so müssen wir gleichfalls darauf verzichten, näheren Aufschluß über seine Persönlichkeit zu geben: es wäre zu kühn, hier naheliegende Namen von Künstlern zu nennen, die doch in ihrem Stil nichts Lionardeskes erkennen lassen. Jacopo war übrigens nicht der einzige Deutsche, welcher zu Lionardo in nächster Beziehung gestanden hat. Schon in Mailand, elf Jahre früher, verzeichnete Lionardo die Aufnahme eines anderen Landsmannes in sein Haus. Wir werden darauf zurückkommen bei einer späteren Besprechung der John Forster'schen Originalhandschriften Lionardo's, welche der Kunstliteratur nur zu lange unbekannt geblieben sind.

1) Addi 14 dagosto grossoni 2 attomaso, addi 18 del detto grossoni 4 assalai, addi 8 di settembre grossoni 6 al fattore per spendere . . . addi 16 di settembre detti grosso 4 attomaso indomenicha.

2) Archivio storico Italiano, Serie terza, Tomo XVI, pag. 224: Ebbe più discepoli, tra quali fù Salai milanese, Zoroastro da Peretola, il Riccio fiorentino dalla porta alla †, Ferrando spagnuolo, mentre lavorava la sala in Palazo de' Signori.

3) Sabato mattina addi 3 dagosto 1504 venne iachopo tedescho asstare chomecho inchasa chonvennesi chome che io li facessi lesspese per uno charlino il di.

4) 1505 Martedì sera a dì 14 d' aprile venne Lorenzo a stare con mecho, disse essere d' età d' anni 17.

5) Cap. 37. Lionardo è stato imitato da Cesare Sesto et da Lorenzo Lotto, i quali hanno usato di dar i lumi a suoi lochi co qlla maestria che usò già l' antico pittore da Cauno.



Von den Fresken Luini's in der Wallfahrtskirche zu Saronno.

Kunstliteratur.

Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis in's sechzehnte Jahrhundert, von Wilhelm Lübke. Zweiter Band. Mit 137 Illustrationen in Holzschnitt. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1879. X u. 653 S. 8.

Man preist es an den Meisterwerken der Kunst als eine ihrer höchsten Eigenschaften, daß sie keine Spur mehr erkennen lassen von der Qual und Mühe, ohne welche nichts Bedeutendes auf Erden entsteht. Denn daß diese göttergleiche Leichtigkeit des Werdens eben nur Schein, nicht Wirklichkeit, daß sie mit andern Worten ein Stück des Kunstwerkes selber ist, das wissen wir wohl Alle. Die Lektüre von Lübke's vorliegendem Buche hat uns berührt wie das Anschauen einer solchen Meisterleistung der Kunst, und wir glauben, daß ein derartiger Vergleich, welcher freilich ein Geschmacksurtheil involvirt, das am Ende nicht Jedermann zu theilen braucht, wohl am Platz ist einem Werke gegenüber, welches sich ausdrücklich als Darstellung beim Publikum einführt, nicht in erster Linie als Forschung oder Lehrbuch. Wie jeder anderen Schöpfung darstellender Thätigkeit gegenüber, muß doch auch bei einem solchen Werke schriftstellerischer Kunst der Grundsatz „l'art pour l'art" seine Geltung haben! Daß wir in unserer jungen kunstgeschichtlichen Wissenschaft schon dahin gelangt sind, die Masse blinkenden Erzes, welche die Specialforschung seit Decennien an's Licht fördert, in Fluß bringen zu können und zu gangbaren Münzen mit edlem Gepräge zu gestalten, das danken wir einem günstigen Geschick. Und, beiläufig gesagt, ist noch nie eine Wissenschaft zu Kraft und Ehren gediehen, der nicht eine ähnliche Gunst beschieden war. Unser Glück bestand darin, daß wir gleichzeitig mit den Begründern der Forschung und ihrer Methode auch eine Anzahl von Meistern der Darstellung und der Form, zum Theil mit jenen in denselben Persönlichkeiten vereinigt, in den Reihen der Unsrigen aufzuweisen hatten. Und zu diesen gehört Lübke, wie wir Alle wissen, mit in erster Linie.

Was ihn vorzugsweise in den Stand setzen mußte, die Geschichte der italienischen Malerei dem großen kunstgebildeten Leserkreise von Neuem vorzuführen, wurde schon bei der Anzeige des ersten Bandes hervorgehoben. Es ist vor Allem seine intime Vertrautheit mit dem

Stoffe, den er seit langen Jahren auf Reisen, in Einzelforschungen und mannigfachen Vortragskursen nach allen Seiten hin durchgearbeitet und sich zu eigen gemacht hat. Es ist sodann eine unverkennbare Vorliebe für die Kunst Italiens überhaupt, wie sie der Autor auch in seinen zahlreichen übrigen Werken wiederholt kundgegeben. Bei diesem zweiten Bande kommt dazu endlich noch die zwingende Magie des speciellen Gegenstandes, welcher diesem Theile zum Inhalte dient, der Zauber des Cinquecento. Es ist, als ob unter der Sonne der goldenen Mediciäerzeit alle Seelen- und Geisteskräfte des Autors in harmonische Spannung versetzt worden wären, so daß Erlesenes und Angeschautes, kritisches Urtheil und geschichtliche Synthese sich willig dem Redeflusse fügen, in dessen klarem Spiegel er uns den Entwickelungsgang jener großen Epoche mit allen den Tausenden ihrer bunt durcheinander wogenden Erscheinungen übersichtlich und lebendig vor Augen führt. Der Fachmann wird vielleicht bei manchen Punkten der Darstellung seine Fragezeichen machen und dort etwas zugesetzt, hier etwas weggelassen wünschen, was er durch die Forschung für beseitigt hält: im Allgemeinen aber dürfen wir unser Votum dahin zusammenfassen, daß die moderne deutsche Kunstliteratur für die weiteren gebildeten Kreise wenige Leistungen auf die Bahn gebracht hat, welche sich an glücklicher Gestaltung des über alle Begriffe reichhaltigen und schwierigen Stoffes mit diesem Werke Lübke's messen könnten.

Der Autor theilt die italienische Malerei des Cinquecento in zwölf Kapitel ein, welchen er ein dreizehntes voranschickt über die allgemeinen Kulturverhältnisse der italienischen Hochrenaissance. Hier schildert er in Kürze die politischen und religiösen Zustände der Zeit, ihre sittlichen Anschauungen, das geistige Leben in Literatur und Wissenschaft, und ist in ganz ähnlicher Weise, wie Alwin Schultz in seinem hier kürzlich besprochenen verdienstlichen Werke über das höfische Leben des Mittelalters, geneigt, Kultur und Kunst in eine Art von Gegensatz zu bringen, den der Historiker dann nur durch Statuirung eines „Wunders" zum Ausgleich bringen kann. „Erwägen wir" — sagt Lübke — „die damaligen politischen Verhältnisse des Landes, vor Allem die sittlichen Zustände des öffentlichen Lebens, so gewinnen wir den Eindruck, daß die farbenglühende Wunderblume jener Kunst aus dem giftgeschwängerten Boden eines moralischen Sumpfes emporsteigt." Diese Methode, aus „moralischen Sümpfen" Kunstblumen zu ziehen, beginnt in der modernen Kulturgeschichtschreibung auf eine etwas bedenkliche Weise zu grassiren. Lübke staunt mit vollem Recht darüber, daß die frische würzige Blüthe der Kunst so gar „keinen Hauch von jener Fäulniß" verräth und forscht vergebens nach den „tieferen Gründen dieser Erscheinung." Wir wenigstens haben diese Gründe in seiner nun folgenden, glänzend geschriebenen Auseinandersetzung nicht auffinden können, und sie sind auch unmöglich zu erbringen. Die Kunst wächst vor Allem nach den ihr eingeborenen Gesetzen aus sich selbst heraus und zieht nur die ihr adäquate Nahrung aus dem geistigen Leben der Zeit; sie gestaltet ihre Stoffe nach den äußeren Verhältnissen, welche das Treiben und Gebahren der Menschen bestimmen, sie bietet uns einen Spiegel der Tracht und Sitte, sie empfängt ihre Inspirationen von der Literatur, so wie sie andererseits dieser ihre Impulse giebt, und wie Schnaase (VIII, 558) einmal sehr schön sagt, „in ihrer schweigsamen und ahnenden Weise Gedanken andeutet und anregt, die erst später zu bewußtem Ausdrucke und zu praktischer Geltung kommen." Auch ist es unläugbar, daß der Geist einer Zeit im Großen und Ganzen sich in dem Stil der Kunst und ihrem allgemeinen Zuschnitt wieder erkennen läßt. Entnervte Geschlechter, erschlaffte Geister bringen eine lahme, leere Kunst hervor. Eine in's Große und Kühne vordrängende Zeit dagegen wird auf allen Gebieten gewaltige Erscheinungen erzeugen, Heroen der Niedertracht und des Blutdurstes neben genialen Poeten und Künstlern voll himmelstürmender Gedanken und für das gewöhnliche Talent unbegreiflicher Schöpferkraft. In diesem Sinne thäte man, glauben wir, gut, einmal die üblichen kulturgeschichtlichen Einleitungen in unseren Kunstbüchern zu revidiren. Wir sind wahrlich keine Bewunderer der extremen Detailmalerei, die aus der Kunstgeschichte ein Aggregat von Künstlergeschichte und Museographie in chronologischer Aneinanderreihung machen möchte. Aber wir meinen, daß es in dem inneren Leben der Kunst noch Geheimnisse genug zu erforschen und in organischen Zusammenhang zu bringen giebt, und daß man dadurch den

Ursachen der Erscheinungen näher kommt, als durch Verbrämung des Kunstlebens mit allerhand unzusammenhängenden Einzelheiten politischer und sittlicher Natur, welche für die Entwickelung der Kunst gar nicht in's Gewicht fallen.

Von den zwölf Hauptkapiteln des Lübke'schen Buches sind die drei ersten Lionardo, Michelangelo und den übrigen Florentinern gewidmet; das fünfte bis achte behandelt Raffael und seine Nachfolger, das neunte die Sienesen des Cinquecento, das zehnte Correggio, das elfte die Lombarden und Piemontesen, die beiden letzten endlich die Venezianer und die Maler des venezianischen Festlandes. Wir wollen zweien dieser Kapitel, aus denen wir auch einige Proben der zahlreichen gut ausgeführten Illustrationen beigeben können, eine nähere Aufmerksamkeit schenken: dem über Lionardo (Kap. 2) und dem über seine lombardischen und piemontesischen Schüler und Zeitgenossen (Kap. 11).

Wer die achtundvierzig dem großen Florentiner gewidmeten, mit zwölf umsichtig gewählten Holzschnitten geschmückten Seiten liest, wird sich sagen müssen, daß von der umfassenden und in vielen Punkten immer noch so räthselvollen Persönlichkeit Lionardo's kaum ein lebendigeres und für die größeren Kreise instruktiveres Charakterbild in unserer Literatur existirt als dieses. Von sämmtlichen erheblicheren Schöpfungen des Meisters werden kürzere oder eingehendere Beschreibungen und kritische Analysen gegeben und die Darstellung entbehrt dabei nie des historischen Fortganges und Zusammenhanges. Im Allgemeinen hält sich der Autor in der negativen Kritik zurück, was bei einem Buche dieser Art entschieden das Richtige ist. Doch deutet er oft genug seine Strupel für den Wissenden vernehmlich an und zeigt sich überhaupt in allem Detail vollkommen Herr seiner Sache. Um Einzelheiten zu berühren, so stimmt Lübke gewiß mit Recht denjenigen bei, welche die sogenannten Studienköpfe zu Lionardo's Abendmahl im Besitze der Frau Großherzogin von Weimar für unecht erklären, während er dagegen den untenstehend abgebildeten Christuskopf in der Brera, der allgemein verbreiteten Ansicht entsprechend, als Originalwerk des Meisters aufrecht hält. Wir wollen ihm das nicht verübeln, halten uns aber nach neuerlicher wiederholter Untersuchung des Kopfes zu dem Urtheile berechtigt, daß auch diese berühmte Pastellzeichnung zu sanft und bei aller Schönheit zu stumpf und rundlich für Lionardo ist. Nicht minder bezweifeln wir, was mancher vielleicht noch weniger begreifen wird, die Echtheit der früher Lodovico Moro und Gemahlin genannten Bildnisse in der Ambrosiana, so „über alle Beschreibung schön und reizend" sie auch sind, wie Burckhardt (Cicerone 4. Aufl., S. 626) sagt. Dieses Urtheil gilt nur von der mit hoher Meisterschaft durchgeführten Modellirung; an malerischem Reiz nimmt dagegen wenigstens das weibliche Porträt durchaus keine sehr hohe Stellung ein. Man dürfte gut thun, alle diese Profil- oder Dreiviertelprofil-Bildnisse lombardischen Ursprungs vom Anfange des Cinquecento vorläufig dem berühmten Meister „Anonimo" zuzuschreiben, bis uns die Denkmälervergleichung oder ein glücklicher literarischer Fund weitere Aufschlüsse bringen. — Zu dem Kapitel über Lionardo sei schließlich noch bemerkt, daß sich die S. 60 erwähnte Mosaiknachbildung des Abendmahls nicht in der Augustinerkirche, sondern in der Minoritenkirche zu Wien befindet, welcher diese höchst kostbare, von dem Mailänder Mosaicisten Raffaelli herrührende Arbeit 1847 vom Kaiser Ferdinand zum Geschenk gemacht wurde.

Durch sorgfältiges Einzelstudium auf wiederholten Reisen hat sich Lübke von den Schülern und Nachfolgern Lionardo's eine so genaue Kenntniß verschafft, wie sie nur wenige deutsche Forscher besitzen dürften. Er war daher im Stande, uns über diese Künstlergruppe, welche Vasari bekanntlich sehr flüchtig behandelt und über die wir auch sonst nur unvollkommen unterrichtet sind, manches neue erwünschte Detail zu bieten, ohne daß er deshalb den betreffenden Abschnitt mit unverhältnißmäßig vielem gelehrten Ballast beladen hätte. Vortreffliche Charakteristiken entwirft er von Marco d'Oggione, Beltraffio, Cesare da Sesto, Andrea Solario u. A. und hat nicht nur die in den Kirchen und öffentlichen Galerien befindlichen Werke dazu fleißig verwerthet, sondern auch die in den Privatsammlungen, besonders Mailands, und an minder bekannten oft schwer zugänglichen Orten zerstreuten Bilder in die Darstellung mit einbezogen. Besonders gelungen und inhaltreich ist die sehr sorgfältige Charakteristik des Gaudenzio Ferrari. Dasselbe gilt von dem bedeutendsten der Nachfolger Lionardo's, von

Luini, von dessen Fresken in der Wallfahrtskirche zu Saronno wir eine offenbar nach dem Farbendruck der Arundel-Society ausgeführte Abbildung aus Lübke's Buche beifügen, die zu den gelungensten Illustrationen desselben gehört. Unter den bezeugten Werken des Cesare da Sesto wäre vielleicht der schönen, von Lomazzo erwähnten Herodias im Wiener Belvedere zu gedenken gewesen.

Daß die Schilderung Raffael's und Michelangelo's, Correggio's und der großen Venezianer hinter den eben hervorgehobenen Abschnitten keineswegs zurücksteht, verbürgen schon die früheren Specialarbeiten Lübke's über diese Meister, welche in bereicherter und geläuterter Gestalt sich seinem neuen Werke einfügten. Mit besonderem Danke werden die Leser gewiß das den Malern der venezianischen terra ferma gewidmete Schlußkapitel aufnehmen, in welches Lübke die Ergebnisse einer dem Studium dieser Meister gewidmeten Forschungsreise aus den letzten Jahren hineingearbeitet hat.

Sehr dankenswerth finden wir es, daß der Autor im zweiten Bande des Werkes die wichtigste Literatur über die einzelnen Schulen und Meister verzeichnete und dabei ein in der ersten Hälfte begangenes Versäumniß nachholte.

Die Ausstattung des Buches ist in jeder Hinsicht schön und gediegen. Man sieht es ihr an, daß der Verleger nicht gekargt und den Wünschen des Autors bereitwillig nachgegeben hat. Ohne Zweifel bildet bei einem Kunstbuche dieser Art die typographische Eleganz einen integrirenden Theil des Ganzen.

* *



Les anciennes églises byzantines de Constantinople. Relevées, dessinées et publiées par D. Pulgher, architecte. Avec XXX planches. Vienne, Lehmann & Wentzel. 1878—80. Livr. 1—6. Fol. & 8⁰.

Jeder Kenner der byzantinischen Baukunst weiß, wie viele von den zahlreichen Denkmälern dieses Stiles in allen Ländern der Levante noch immer der genauen Beschreibung und Publikation harren. Was Salzenberg, Hübsch, Texier und Popplewell Pullan u. A. für unsere Monumentalkenntniß der oströmischen Architektur gethan haben, ist fast Alles mehr einem Zusammentreffen glücklicher äußerer Umstände als der systematischen Inangriffnahme des riesigen Arbeitsfeldes nach reiflich erwogenem Plan zu danken. Selbst von den großen und besterhaltenen

Bauwerken der alten Hauptstadt am Bosporus — deren Exploitirung freilich dort in der unmittelbaren Nähe des Beherrschers der Gläubigen auf besondere Hindernisse stößt — besitzen wir in der Regel höchst unvollständige Aufnahmen; über ihre zeitweilige Beschaffenheit, über die Veränderungen, die mit ihnen vorgehen, werden wir nur selten und zufällig unterrichtet. Jede Erweiterung unserer Kenntniß auf diesem Gebiete, und sei sie noch so geringfügig und mangelhaft, ist daher mit Freude zu begrüßen, um so mehr eine solche, wie sie das auf langjährigem fachmännischen Studium der Monumente beruhende Werk des Herrn Pulgher uns bietet.

Allerdings giebt sich dasselbe gleich beim ersten Anblick als die Arbeit eines Praktikers zu erkennen, welcher auf historische Bildung im wissenschaftlichen Sinne des Wortes keinen Anspruch erhebt und erheben kann. Er hält sich streng an die Denkmäler, läßt vor Allem die Steine selbst und ihre Inschriften reden und greift nur ausnahmsweise zu literarischen Zeugnissen, wenn die Hauptquellen ihm keine Aufschlüsse geben. Das wesentliche Verdienst seines Werkes besteht in dem neuen Material, das er uns bietet. Für die Verarbeitung dürften Andere noch Manches hinzuzuthun haben.

Im Ganzen werden 11 Bauwerke Constantinopels auf den 30 angekündigten Tafeln enthalten sein, von denen in den uns bis jetzt vorliegenden sechs Lieferungen 24 erschienen sind. Unter jenen 11 Bauten waren 5 schon aus früheren Publikationen bei Salzenberg, Hübsch u. A. ganz oder theilweise bekannt; die übrigen werden hier unseres Wissens zum ersten Male veröffentlicht, und unter diesen ist es besonders Pulgher's Aufnahme der Moschee Kachrije Dschamissi, welche als eine sehr erwünschte Bereicherung unseres byzantinischen Denkmälerschatzes zu bezeichnen ist. Der Herausgeber hat ihr mit Recht die Hälfte seiner sämmtlichen Tafeln (16—30) zugedacht, so daß die Leser über diese namentlich wegen ihrer wohlerhaltenen Innendekoration hochbedeutende Kirche einen geradezu erschöpfenden Aufschluß erhalten. Da wir bei einem Besuche Constantinopels das Glück hatten, den interessanten kleinen Bau unter Dr. Dethier's kundiger Führung einer aufmerksamen Betrachtung unterziehen zu können, seien uns hier zunächst einige auf unseren Reisenotizen fußende Bemerkungen zu Pulgher's Tafeln gestattet. Letztere bieten, soweit sie bis jetzt vorliegen, den Grundriß, die Ansicht der Hauptfaçade, drei Schnitte und verschiedene, darunter auch farbige Details des Mosaikenschmuckes und der sonstigen Dekoration des Bauwerkes, wozu in den zu erwartenden Schlußheften noch weitere Ergänzungen hinzukommen werden.

Die Kirche liegt am nördlichen Ende von Stambul, unweit von Tekfur Serai (dem sog. Hebdomon) an demselben Platz, auf dem schon Justinian dem Heiland ein Gotteshaus errichtete. Der jetzige Bau rührt jedoch nicht mehr aus jener Zeit, sondern aus dem 11. und 13. Jahrhundert her. Grundriß und Aufbau tragen den Charakter der nach-justinianischen Epoche. Die Dekoration ist entschieden spätbyzantinisch. Das beeinträchtigt jedoch ihre Bedeutung nicht, welche namentlich darin besteht, daß sie die einzige ihrer Art in Constantinopel von solchem Reichthum und zugleich von so vortrefflicher Erhaltung ist. Den Mittelpunkt der Anlage bildet ein Kuppelraum von quadratischer Grundfläche, an den sich im Osten die Altarnische anschließt. Zwei kleinere Nischen links und rechts von derselben scheinen spätere Anbauten zu sein. Ihnen entsprechen keine eigentlichen Seitenschiffe, sondern nur auf der linken Seite ist ein Galeriebau an den Mittelraum angelegt, während rechts zwei Pforten in eine Nebenkirche (Parekklision) hinausführen, welche mit Kreuzgewölben und im mittleren Compartimente wieder mit einer Kuppel überspannt ist. Vor die westliche Fronte legt sich in hergebrachter Weise eine doppelte Vorhalle (Narthex und Exo-Narthex), von denen die innere an den Endpunkten ebenfalls zwei Kuppeln trägt. Alle diese Kuppeln sind auf hohen Tambours nach spätbyzantinischer Art schlank emporgeführt, die Hauptkuppel bei etwa 8 m. Durchmesser bis zu einer inneren Höhe von gegen 19 m. Das Aeußere gewährt mit seinen wechselnden Stein- und Ziegelschichten, mit den von Säulen getragenen Archivolten, welche die Portale und Fenster umgeben, mit den geschweiften Wölbungen der verschiedenen Kuppeln, endlich mit dem an der Südwestecke der Façade emporschießenden Minaret einen malerisch abgerundeten reizvollen Anblick. Aber der eigentliche Werth des Ganzen besteht in der Ornamentation des Inneren. Die Hauptkuppel ist allerdings ihres ursprünglichen Schmuckes durch einen Brand beraubt und zeigt nur eine einfache, aus türkischer

Zeit stammende Vertünchung und Bemalung. Dagegen ist die herrliche Marmorvertäfelung der Wände des Mittelraums in ihrer ganzen Pracht erhalten. Die Tafeln verschiedenfarbigen Marmors, aus welchen sie besteht, sind von zierlichen Perlschnüren eingefaßt. Den oberen Abschluß der Wände bildet ein besterntes Band und darüber das blättergeschmückte Hauptgesims. Die Fülle der Mosaiken befindet sich in den beiden Vorhallen. Im Exo-Narthex überziehen sie alle Gewölbe, Gurten, Rippen und Scheidbogenflächen. Das mittlere Bogenfeld über der Eingangsthür zeigt, wie gewöhnlich, das kolossale Brustbild Christi, die Hand segnend erhoben; die übrigen Felder enthalten Darstellungen aus dem neuen Testament, einzelne Heiligenfiguren, von den schönsten und zum Theil sehr originell erfundenen Ornamenten eingerahmt. Eine noch glänzendere Mosaicirung enthält der Narthex; über der größeren der drei Thüren, die von ihm in das Innere der Kirche führen, sieht man den Gründer des Baues mit dessen Modell vor dem thronenden Erlöser knien; unter den übrigen Darstellungen seien Mariä Verkündigung und Heimsuchung besonders hervorgehoben; die Einzelgestalten in den Kuppelgewölben stellen die Vorfahren Christi dar, durch herrliche, in Roth und Gold gehaltene Rippenornamente von einander geschieden. — Außer diesem reichen musivischen Schmuck enthält die Kirche auch mehrere prächtige Reliefdarstellungen mit fein skulpirter Blattornamentik umrahmt, besonders als Bekrönungen der Thüren, und endlich eine Anzahl frühmittelalterlicher Fresken. Sämmtliche Wände, Pfeiler und Wölbungen des Parekklision sind mit gemalten Heiligengestalten und biblischen Geschichten ausgestattet; an der östlichen Mauer des einen kleinen Kuppelraumes im Narthex befindet sich ebenfalls ein großes Wandgemälde mit der stehenden Kolossalgestalt Christi, vor welchem sich die h. Jungfrau in Anbetung neigt. Alle diese Malereien gehören ohne Zweifel der letzten Bauepoche der Kirche an. Manches Detail in ihnen trägt einen ausgesprochen romanischen Charakter. — Es ist zu bedauern, daß die Darstellungsweise in Pulgher's Werk, welche bei den streng architektonischen Theilen halbwegs genügt, wenn sie auch nicht auf der Höhe unserer heutigen Anforderungen steht, für die wichtigste Seite der gestellten Aufgabe, nämlich die dekorative, fast Alles zu wünschen übrig läßt. Sie kann weder von dem Stil der Zeichnung, noch vollends von der Farbe dieser prächtigen Innendekoration auch nur annähernd einen Begriff geben. Eine nochmalige, in dieser Hinsicht befriedigendere Publikation bleibt somit recht sehr zu wünschen.

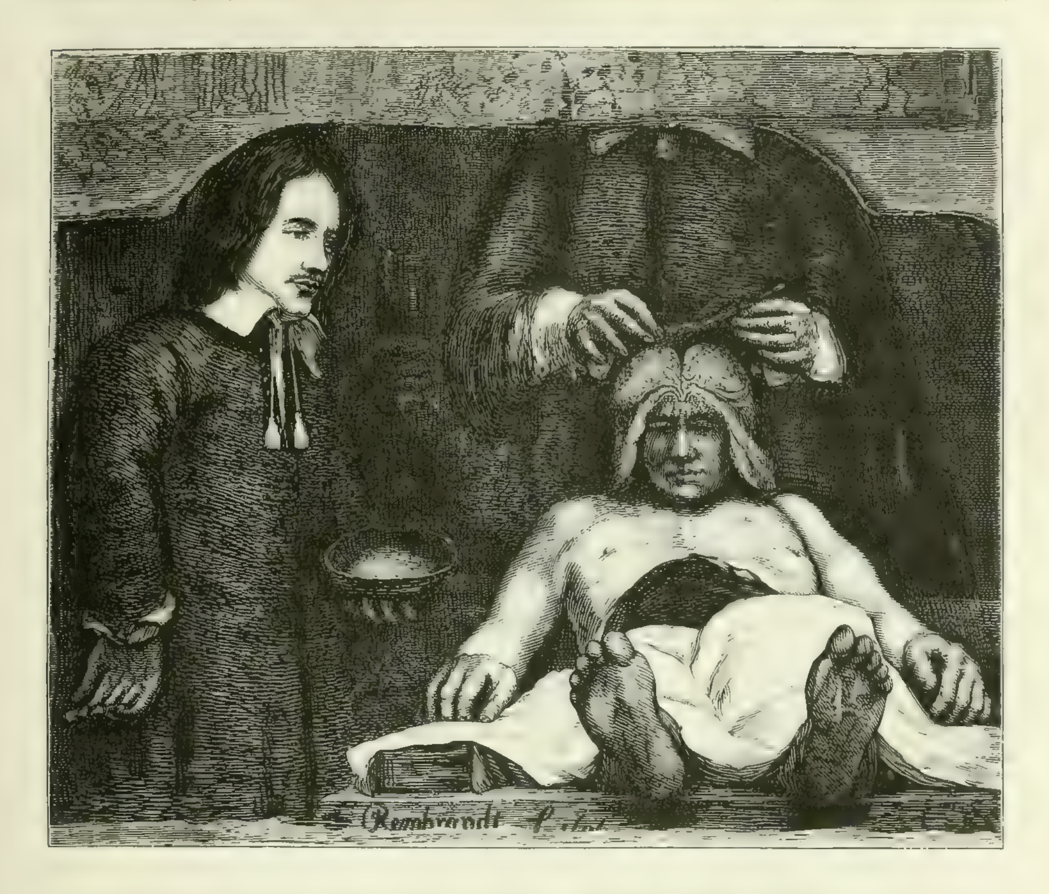
Außer Kachrije Dschamissi bietet das Werk noch Aufnahmen folgender bisher unedirt gebliebener Heiligthümer: Mefa Dschamissi (St. Theodorus), Ekklisia Dschamissi Chaladjilar Kioski, Budrum Dschamissi, Atik Mustapha Pascha und Chodja Mustapha Pascha Dschamissi. Wir werden auf sie des Näheren eingehen, wenn die Tafeln sämmtlich erschienen sind und dann auch auf einzelne beachtenswerthe Details des Textes zurückkommen. Einstweilen empfehlen wir das Werk dem Studium der Fachgenossen, welchen es etwa bisher entgangen sein sollte. C. v. L.

Notizen.

Rembrandt's Anatomie des Dr. Deyman. „Im Jahre 1656 — so berichtet C. Vosmaer in seinem klassischen Werke über Rembrandt[1]) — entstand ein großes Gemälde, dessen Spur verloren gegangen ist, die Anatomie des Dr. Joan Deyman." Deyman war im Jahre 1653 „Inspektor" der Genossenschaft der Aerzte geworden. Wie neuerdings Dr. Tilanus aus Dokumenten nachgewiesen hat, malte Rembrandt außer Deyman noch acht andere Doktorenporträts in jenem Gemälde, welches in dem ersten Stockwerk des Sitzungsgebäudes der Chirurgen in Amsterdam zur Aufstellung kam, während die 22 Jahre früher gemalte Ana-

1) Rembrandt, La Haye 1877, S. 341.

tomie des Dr. Tulp, ebenfalls acht Porträts enthaltend, im Erdgeschoß desselben Gebäudes sich befand. Die Anatomie des Dr. Deyman wanderte 1842 nach England, wohin sie durch den rührigen Kunsthändler Chaplin ausgeführt wurde und ihr Verbleib hat merkwürdiger Weise seither nicht mehr nachgewiesen werden können. Das Bild hatte freilich schon in Holland im Jahr 1723 bei einem Brande stark gelitten. Aber ein derartiger Rembrandt ist doch auch noch als Ruine der Nachforschungen werth. Der englische Maler Sir Joshua Reynolds hatte auf seiner Reise durch Holland im Jahr 1781 noch Worte aufrichtiger Bewunderung für das Bild, obschon es offenbar nach dem Brandschaden stark beschnitten worden war. Reynolds erwähnt nur die Figuren des Professors und des Leichnams, behauptet aber doch, das Ganze sei gut gemalt und das Kolorit käme dem des Tizian sehr nahe[1]). In einem früheren Jahrgange dieser Zeitschrift[2]) hat C. Vosmaer eine von ihm entdeckte Zeichnung



von J. Dilhoff vom Jahr 1760 publicirt, welche der Reynolds'schen Beschreibung genau entspricht, dazu bemerkend: „Wahrscheinlich haben wir in dieser Zeichnung eine Spur des verlorenen Gemäldes, welches aufzufinden nun vielleicht möglich ist." Unter den Gemälden, welche kürzlich aus dem Nachlaß von Reverend Pryce Owen im South-Kensington Museum untergebracht wurden, aber aus verschiedenen Gründen in den Magazinen verbleiben mußten, haben wir, Dank den Angaben Vosmaer's und der bereitwilligen Gewährung des Zutritts durch den Museumskustos Herrn George Wallis, zu unserer Ueberraschung das vermißte Gemälde wiederzufinden Gelegenheit gehabt. Dasselbe ist seitdem sorgfältig gereinigt worden und wenn in seinem bisherigen Zustande die Ausdrucksweise des Sir Joshua Reynolds eine starke Uebertreibung schien, so können wir sie jetzt als durchaus gerechtfertigt bezeichnen. Die

1) The literary works of Sir Joshua Reinolds. London, 1852. Vol. II. p. 199.
2) Bd. VIII, S. 19.

Figuren des Bildes sind lebensgroß. Rechts liegt der Leichnam auf dem Secirtisch, die Fußsohlen dem Beschauer zugekehrt und dermaßen verkürzt, daß die Hände beiderseits neben den Füßen und der aufgerichtete Kopf oberhalb derselben erscheint. Ein weißes Tuch deckt den unteren Theil des bis an die Rippen aufgeschnittenen und der Eingeweide beraubten Torso. Links steht ein jugendlicher, kaum dreißigjähriger Mediziner, im Profil gesehen, mit dünnem Lippenbart, langem Haar und sanftem Gesichtsausdruck, sinnend niederschauend. Der Rücken der rechten Hand ist in die Hüfte gestützt, während die Linke den schalenartig abgesägten Schädel hält. Die Figur ist nur in dreiviertel Länge sichtbar. Die Gewandung besteht in einem dunklen Rock und weißem niederfallenden Kragen. Insofern entspricht das Gemälde ziemlich genau der Dilhoff'schen Zeichnung. Doch war es ein Irrthum, wenn der darauf dargestellte Arzt bisher für das Porträt des Dr. Deyman erklärt wurde. Bei der Reinigung des Bildes kam noch eine zweite, bisher ganz übermalte Figur zum Vorschein. Dicht über dem Kopf des Cadavers sind zwei Hände mit dem Secirmesser beschäftigt, das offenliegende Gehirn zu sondiren. Die Figur ist wie der Leichnam in voller Vorderansicht gezeichnet, nur fehlt der Kopf. Herr Six in Amsterdam besitzt eine sehr flüchtige Federzeichnung Rembrandt's, welche das Ensemble der Komposition angiebt. Wie uns der Besitzer mittheilt, ist auf der Rückseite des Blattes diejenige Figur, welche am Kopf des Leichnams steht, aber nur auf dem Bilde als mit der Sektion beschäftigt deutlich zu erkennen ist, ausdrücklich als Dr. Deyman handschriftlich bezeichnet[1]).

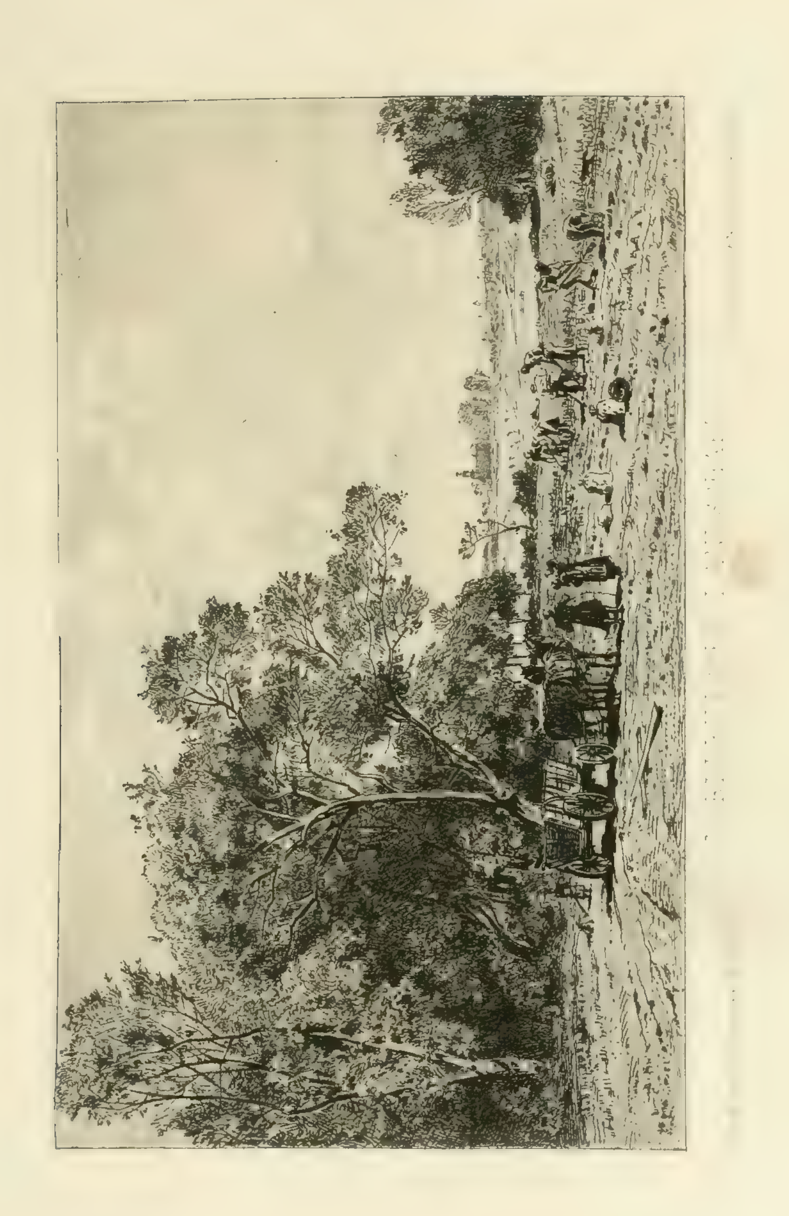
Auf dem Secirtisch trägt das Gemälde die Bezeichnung: „Rembrandt f. 165. (Die letzte Ziffer ist ganz unleserlich). Die ursprüngliche Färbung kommt mehr, als man erwarten sollte, noch zur Geltung, besonders in dem Kopf des Assistenten, in den breit gemalten Händen des Deyman und vor Allem in dem großartigen Realismus des Cadaver. Von der außerordentlichen Meisterschaft in der perspektivischen Verkürzung kann man sich Rechenschaft geben, wenn man zum Vergleich die ebenso liegende todte Christusfigur Mantegna's in der Brera heranzieht, wo mit viel mehr Aufwand von Mitteln ein viel weniger natürlicher Eindruck erzielt ist. Rembrandt's Kolorit in dem Cadaver muß die Besteller des Bildes nicht minder entzückt haben, als sie mit dem Ausfall ihrer eigenen Porträts zufrieden gestimmt sein mußten. Aber freilich „Eines schickt sich nicht für Alle“ und was in einem Theatrum anatomicum Leute vom Fach begeistern kann und was der gewöhnliche Sterbliche in der Morgue eines flüchtigen Blickes würdigen mag, müßte in einem Salon begreiflicher Weise starres Entsetzen hervorrufen. Wie wir hören, soll das Gemälde nächstens zum Verkauf kommen.

London, December 1879. **Jean Paul Richter.**

8. Zwei norddeutsche Landschaften, Originalradirungen von Otto Strützel. Mit der Veröffentlichung dieser Erstlinge eines jungen Landschafters, welcher der Leipziger Kunstschule seine Ausbildung verdankt, glauben wir nicht dem Künstler allein, sondern auch unsern Lesern einen Dienst zu erweisen. Läßt auch Einzelnes, wie z. B. der Baumschlag mit seinen fleckigen ungelockerten Partien, leicht erkennen, daß die Nadel sich noch spröde gegen Absicht und Wunsch verhielt, so spricht doch aus dem Ganzen ein lebendiger Sinn für die malerische Seite der freien Natur und eine frische Auffassung, die dem aufstrebenden Talent eine glückliche Laufbahn verheißt.

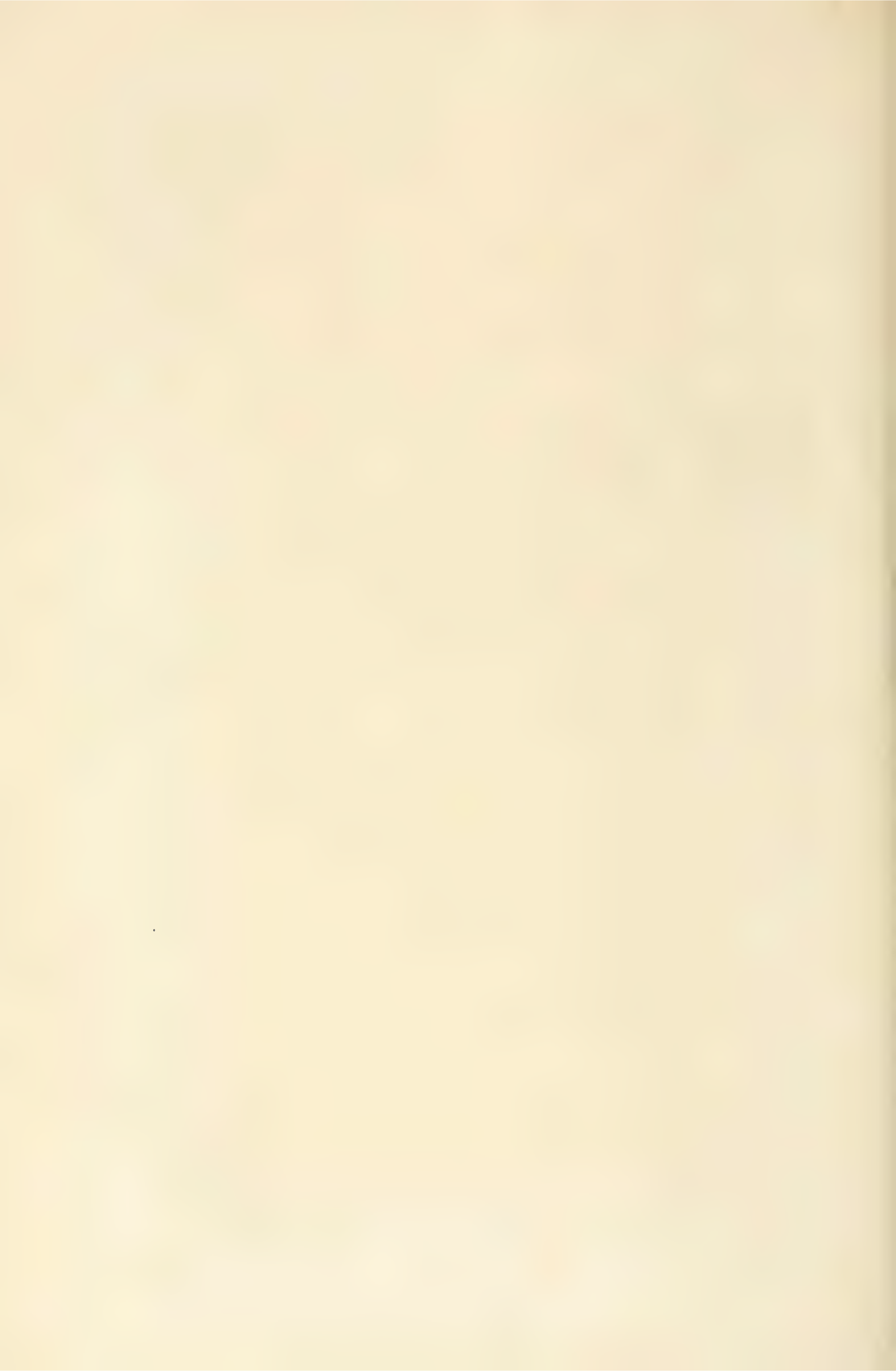
---

1) C. Vosmaer hat seinem interessanten Aufsatz über die holländischen Anatomiebilder in der Revue l'Art, Mai 1877, ein Facsimile der Rembrandt'schen Skizze in der Six'schen Sammlung beigegeben









Die Ausgrabungen in Pergamon.

Mit Illustrationen.



Seit Lord Elgin im Anfange unseres Jahrhunderts die letzten Reste, welche Krieg und Verwüstung von dem reichen bildnerischen Schmucke des Parthenon übriggelassen, nach England überführte und sie so, wenn sein Verfahren auch kein legales war, vor dem sicheren Untergange rettete, hat die antike Welt erst wieder in unseren Tagen der europäischen Civilisation und Wissenschaft einen Schatz von ähnlichem Reichthum und gleicher kulturhistorischen Bedeutung erschlossen. Die Resultate der Ausgrabungen, welche die deutsche Regierung mit seltener Uneigennützigkeit auf dem Boden des alten Olympia veranstaltet, haben den Anlaß zu lebhaften Kontroversen gegeben. Von den Einen mit Geringschätzung angesehen, wurden sie den Andern Objekte enthusiastischer Bewunderung, welche das Verfehlte zu entschuldigen suchte und in dem minder Vollkommenen Vollkommenes sah. Erst das künstlerisch werthvollste Ergebniß dieser Ausgrabungen, der im Heraion gefundene Hermes, hat die Unzufriedenen etwas sanfter gestimmt, wenngleich mancher das Ideal, welches er sich von dem großen Praxiteles gebildet, nicht mit dieser Statue in Einklang zu bringen vermochte. Auch der Verdruß, daß die Frucht mühevoller und kostspieliger Arbeit nicht uns anheimfiel, mag die Beurtheilung beeinflußt haben. Da kommt erst leiser, dann mit voller Gewißheit die Kunde, daß ein günstiges Geschick anderswo dieses Mißverhältniß zwischen Lohn und Arbeit ausgeglichen hat. Hunderte und aber Hunderte von Kisten mit kostbaren Marmorresten kommen in der deutschen Reichshauptstadt an, und erst als die schweren Lasten auf hölzernen Bahnen die große Freitreppe des Museums emporgewunden werden, wird es ruchbar, was sie enthalten, so gut haben die Wissenden das Geheimniß bewahrt. Erst als sie geborgen sind, als kein unbefugter Störenfried uns ihren Besitz mehr streitig machen kann, erfährt die Welt von den Schätzen von Pergamon, von ihrer Erwerbung und von der Energie und Klugheit derer, welche dem Boden Kleinasiens diesen Schatz abgerungen haben.

Es ist eine eigenthümliche Verkettung von Umständen, daß gerade Diejenigen, welche zuerst eine unbestimmte Kunde von diesen Entdeckungen verbreiteten, Angehörige desjenigen Volkes waren, welches sich bis dahin gleichsam als den privilegirten Schatzgräber auf den klassischen Stätten der kleinasiatischen Halbinsel betrachtet hatte. Mit unverhohlenem Mißvergnügen erzählte die „Times" zuerst von den „Hunderten von Statuen und Reliefs", welche die Preußen von der Akropolis von Pergamon entführt, und in der That hätten sich die Engländer keine bessere Krönung ihrer seit mehr

denn vierzig Jahren in Kleinasien betriebenen Ausgrabungen, welche ihnen u. a. das Harpyienmonument, die Mausoleumsskulpturen und das Nereidendenkmal zuführten, wünschen können, als diesen pergamenischen Altar mit dem dramatischen Gedicht der Gigantomachie.

Die Stätte des alten Pergamon war schon im Jahre 1871 durch Curtius und Adler zum Gegenstande einer wissenschaftlichen, mehr topographischen Untersuchung gemacht worden. Als Curtius damals die Akropolis von Pergamon besuchte, war ein westfälischer Ingenieur, Karl Humann, sein Führer. Dieser hatte im Jahre 1865 im Auftrage der türkischen Regierung mit dem Bau einer Landstraße zwischen der kleinen Stadt Bergama, welche schon durch ihren Namen an den Herrschersitz der Attaliden erinnert, und dem drei bis vier Meilen entfernten Hafenplatze Dikeli begonnen und während längerer Anwesenheit in Bergama beobachtet, daß Türken, Armenier und Griechen ihren Bedarf an Marmor für Treppen, Grabsteine u. dgl. aus den Trümmern der nördlich von Bergama 250 m. über dem Meere gelegenen Akropolis des alten Pergamon herholten. Auch benachbarte Kalkbrennereien speisten wohl ihre Oefen mit Marmorblöcken, welche in Mauern aus verschiedenen Zeiten verbaut waren, die sich über den Burgberg hinziehen als die einzigen Spuren von dem Leben, welches einst dort auf der Höhe geherrscht. Eine dieser Mauern, welche das obere Plateau des Burgberges abschließt und sich durch ihre Stärke (6 m.) vor den übrigen auszeichnete, wies durch ihre unbeholfene Struktur auf ein Werk byzantinischer Zeit, welches im Augenblicke der Noth aus Materialien, welche in der Nähe liegende antike Bauten lieferten, kunstlos, aber sehr widerstandsfähig zusammengeschichtet war. Aus dieser Mauer hatte Humann bereits drei Fragmente von Hochreliefs, die ein Gewicht von mehr als zehn Centnern und einen Flächeninhalt von fünf □m. hatten, herausreißen lassen und, als Curtius 1871 Pergamon besuchte, machte er dieselben dem Berliner Museum zum Geschenk, wo sie auch im nächsten Jahre eintrafen. Man erkannte wohl aus den Ueberresten, daß die Fragmente, die aus einem blaugrauen, grobkörnigen Marmor wohl einheimischen Fundortes gearbeitet waren, zu einer Gigantomachie gehörten, schenkte ihnen aber keine große Beachtung. Indessen behielt Herr Humann die Angelegenheit im Auge und suchte in Berlin dafür zu wirken, daß ihm die Regierung Mittel zur Verfügung stellte, um die Ausgrabungen systematisch in Angriff zu nehmen. Was schließlich der Sache eine sichere Basis gab, so daß ein Versuch wohl gerechtfertigt erschien, war eine Notiz in dem Liber memorialis eines gewissen Lucius Ampelius[1], eines obskuren Skribenten, welcher im Anfange des dritten nachchristlichen Jahrhunderts eine dürftige Encyklopädie des Wissenswürdigsten aus der Astronomie, Mythologie, Geschichte und Geographie in 50 Kapiteln für ein anspruchsloses Gemüth verfaßt hatte. Im 8. Kapitel findet sich eine lange Aufzählung der „Weltwunder", d. h. von allerhand Kuriositäten, Reliquien und denkwürdigen Bauwerken, die zum Theil in das Gebiet der Fabel gehören. Jene hier enthaltene Notiz aber — man weiß in Berlin nicht mehr, wer zuerst auf dieselbe aufmerksam gemacht — lautete: „In Pergamum ist ein großer Marmoraltar, vierzig Fuß hoch, mit sehr großen Skulpturen; er enthält aber eine Gigantenschlacht." Die Existenz eines Altars auf der Akro-

1) Die Stelle des Ampelius war übrigens in der archäologischen Literatur nicht so unbekannt, wie die Berliner Archäologen zu glauben scheinen. Overbeck hat sie bereits im ersten Bande seiner „Griechischen Kunstmythologie" (Leipzig 1871) S. 361 citirt.

polis war überdies durch Pausanias bezeugt, welcher bei der Beschreibung des olympischen Zeusaltares an den pergamenischen erinnert. Nunmehr that der Direktor der Skulpturengalerie, Dr. Conze, beim Ministerium die erforderlichen Schritte, und die Angelegenheit, welche übrigens auch von Seiten des Kronprinzen, des hohen Protektors der königlichen Museen, eifrige Förderung fand, wurde in's Werk gesetzt.

Der diplomatischen Gewandtheit des deutschen Botschafters in Konstantinopel, Grafen Hatzfeldt, gelang es, nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten im August 1878 vom Sultan den Irade zu erwirken, welcher die Ausgrabungen gestattete, und am 9. September begann Herr Humann mit dem Abbruche der kolossalen Mauer, in welcher er noch weitere Reliefstücke vermuthete. Er war sich inzwischen klar darüber geworden, daß so mächtige Marmorblöcke nicht von weither verschleppt sein konnten, sondern von einem in der Nähe befindlichen Bauwerke abgebrochen sein mußten. Nördlich von der Mauer, am Fuße des vom höchsten Burgplateau sich herabsenkenden Abhanges hatte er eine Bodenanschwellung entdeckt, die ihm nicht natürlich zu sein, sondern von Trümmern herzurühren schien. Hier war also der Standort des Altars zu suchen, und wirklich täuschte er sich in seiner Berechnung nicht. Schon nach drei Tagen konnte er ein Telegramm nach Berlin absenden, welches meldete, daß elf große Reliefs, dreißig Fragmente und der Unterbau des Altars gefunden worden seien. Jetzt wurden die Ausgrabungen methodisch fortgesetzt, und die Mauer gab alles heraus, was in dieselbe verbaut worden war. Die wichtigsten Platten, welche das Centrum der gewaltigen Komposition des Gigantenfrieses bildete, die Gruppe der Athena und des Zeus, wurden jedoch nicht in der Mauer, sondern, die eine im Mai, die andere am 21. Juli 1879, an der Ostseite des Altarfundaments auf die hohe Kante nebeneinandergestellt in der Erde gefunden.[1])

Die Messungen haben ergeben, daß die Bodenfläche, welche der Altar bedeckte, von Süd nach Nord 37,60 m. und von West nach Ost 34,40 m. mißt. Das Bauwerk bestand aus einem Unterbau und einer sich darüber erhebenden Säulenhalle ionischen Stils, welche den eigentlichen Opferaltar umschloß, der nach Pausanias aus der Asche der verbrannten Thiere bestand. Zu dem Oberbau führte eine Treppe empor, die jedoch nicht frei vorlag, sondern, wie aus einem stufenartig abgetreppten Relieffragment hervorgeht, in den Kern des Unterbaues einschnitt. Unter dem stark vorgekragten Gesims desselben, dessen Höhe man nach der Angabe des Ampelius auf 20 Fuß berechnet, zog sich an drei Seiten der Gigantenfries in einer Länge von 130 m. und einer Höhe von 2,30 m. herum, so daß also sein Flächeninhalt etwa 300 □m. betrug. Davon sind 96 größere Theile erhalten, zu denen noch eine große Anzahl kleinerer Fragmente hinzukommt, deren Zusammenhang bis jetzt nicht festgestellt werden konnte und der sich nach menschlichem Ermessen auch schwerlich jemals wird feststellen lassen. Alles in Allem genommen, bedeckt das Vorhandene eine Fläche von 150 □m., so daß uns also noch die Hälfte erhalten ist. Wo die andere Hälfte geblieben, lehrt der Fundbestand der byzantinischen Mauer. Bei der unermeßlichen Fülle von Marmorblöcken, welche die Bauten der Akropolis lieferten, wurde mit dem Materiale verschwenderisch umgegangen und ein Theil desselben zu Mörtel verbrannt, durch welchen die Werkstücke der Mauer zusammengehalten wurden. Diesem Mörtel ist es vielleicht zu danken, daß die Skulpturen uns zum Theil durch eine tadellose Konser

1) Vgl. den von Direktor Conze am 29. Januar in der öffentlichen Sitzung der Akademie gehaltenen Vortrag in den Monatsberichten der Akademie (auch im Separatabdruck erschienen).

virung in Erstaunen setzen. Er ist erst im Museum durch die geschickte Hand eines Italieners entfernt worden.

Als die Byzantiner den Altar zerstörten, warfen sie die Platten von ihrem hohen Orte herab; vielleicht wurden auch die Köpfe der Götter, die fast sämmtlich fehlen oder bis zur Unkenntlichkeit verstoßen sind, absichtlich von ihnen verstümmelt. Auch deuten gewisse Spuren darauf hin, daß das Bauwerk von einem Brande heimgesucht worden ist, welcher einen Theil der Reliefs arg mitgenommen hat. Trotz dieses umfangreichen Zerstörungswerkes ist uns noch so viel übrig geblieben, daß wir den Umfang des erstaunlichen Könnens und die Kraft der Phantasie, über welche der große Erfinder der Komposition verfügte, voll und ganz ermessen können. Gerade diejenigen Gruppen, welche ohne Zweifel den Mittelpunkt des Ganzen bildeten, da sie die durch Mythen und Kunstwerke als Hauptacteurs in der Gigantomachie bezeugten Göttergestalten des Zeus und der Athena enthalten, sind uns am besten und vollständigsten konservirt geblieben. In Summa beläuft sich, wie oben bereits erwähnt, der uns erhaltene Rest auf ca. 150 □m., mithin auf die Hälfte des ursprünglichen Ganzen. Nach der Ausdehnung der Mauer, in welcher der größte Theil der Bildwerke gefunden worden ist, berechnet man die Masse des Marmors, welche zu Kalk verbrannt worden ist, auf etwa 25,000 Centner. Danach kann man ungefähr die Schwierigkeiten abschätzen, welche der Transport der erhaltenen Skulpturen und Architekturreste nach Berlin verursacht hat. Die Kosten desselben haben 30,000 Mark überstiegen, die Gesammtsumme aber, auf welche der Erwerb dieser Meisterwerke griechischen Meißels der preußischen Staatsregierung zu stehen gekommen ist, beträgt etwa 150,000 Frcs. Seit dem Parthenonfries ist kein antikes Skulpturwerk von gleichem Umfange zur Kenntniß der gebildeten Welt gelangt.

In der Hohlkehle des Gesimses über dem Fries waren die Namen der kämpfenden Götter eingegraben. Man hat bis jetzt folgende elf Namen konstatiren können: Athena, Herakles, Poseidon, Amphitrite, Triton, Aphrodite, Dione, Ares, Enyo, Themis und Leto. Außerdem sind unter den vorhandenen Gruppen noch Zeus, Apollon, Dionysos mit einem Satyr, Helios auf einem Viergespann, Eos und Nike unzweifelhaft zu erkennen. Da nach der Analogie anderer Kunstwerke Hera, Artemis, Hermes, Hephästos und vielleicht auch Hekate nicht gefehlt haben werden, beläuft sich die Zahl der kämpfenden Götter auf zweiundzwanzig, denen mindestens eine gleiche Zahl von Giganten gegenüberzustellen ist. Zwischen Athena und der mit dem Siegeskranze heranschwebenden Nike taucht Gäa mit halbem Leibe, den rechten Arm mit klagender Geberde emporhebend, aus der Erde hervor. Wir haben also wenigstens fünfundvierzig Figuren anzunehmen; verschiedene Anzeichen deuten aber darauf hin, daß die Zahl der Kämpfer auf beiden Seiten eine noch größere gewesen ist. Wie der kleine Satyr, der hinter dem Dionysos einherschreitet und in komischer Geberde die Bewegung seines lanzenschwingenden Herrn parodirt, mag noch manch anderer aus dem ständigen Gefolge der Götter, vielleicht die Seekentauren Poseidon's und die Nymphen der Diana, an dem Kampfe Theil genommen haben, und demnach würde auch die Zahl der Giganten zu vergrößern sein, was sich mit dem ursprünglichen Umfange der Komposition wohl verträgt. In einer Frau, die auf einem Löwen reitet, ist vielleicht Kybele, die an den Küstenlandschaften Kleinasiens hoch in Ehren gehaltene Göttermutter, zu erkennen, während ein bärtiger Mann mit Hornflossen am Leibe und einem gepanzerten, krebsartigen Schweife, von dem jedoch nur der Ansatz mit einigen Panzerringen erhalten

ist, vielleicht den oben erwähnten Triton, vielleicht auch einen Seekentauren aus dem Gefolge des Poseidon darstellt.

Die Gigantomachie von Pergamon ist demnach die weitaus figurenreichste Darstellung dieses gedankenvollen Mythus, die wir aus dem Alterthum besitzen. Daß der Künstler, dem wir diese Komposition verdanken, bei der Auswahl der Götter etwa durch einheimische, asiatische Kultusrücksichten bestimmt worden ist, dafür giebt es keinen Anhaltspunkt. Es war vielmehr eine freie Schöpfung seiner Phantasie, deren Umfang nur durch die Größe der auszufüllenden Reliefffläche bedingt worden ist. Nicht religiöse Gedanken kamen am Altar von Pergamon zum Ausdruck: die Gigantenschlacht war vielmehr nur ein poetisches Symbol, durch welches der macedonische, von hellenischer Bildung erfüllte und für hellenische Kultur begeisterte Beherrscher Pergamons seine Siege über die Gallier, die wilden Zerstörer der hellenischen Civilisation, verherrlichen wollte. Gleichwie sich einst der Uebermuth der Giganten an dem von den Göttern vertheidigten Olympos brach, so zerschellte die Macht der wüsten Barbaren an den Mauern von Pergamon.

Die Kampfeswuth, welche das pergamenische Heer in der Entscheidungsschlacht beseelte, gelangt auch in der Gigantomachie zu einem pathetischen, hochdramatischen Ausdruck. Während sich aber die Mienen der Gegner in bestialischer Wuth verzerren — einer der Giganten mit seinem Stiernacken erinnert geradezu an den Minotaurus, — thront auf den wenigen erhaltenen Angesichtern der Götter, so leidenschaftlich sie auch die sicher treffenden Waffen führen, jene edle Majestät, jene olympische Ruhe, jene hehre Reinheit der Züge, die Lessing als eine so wesentliche Eigenschaft der Werke griechischer Künstler in Anspruch nahm, daß er den berühmten Satz aufstellen zu können vermeinte: „Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken“. Der Künstler, der diese Komposition erfand, war sicher ein Verehrer des Euripides, dessen leidenschaftliches Pathos befruchtend auf seine Phantasie eingewirkt haben wird. Man denkt direkt an die prachtvollen Verse im Jon, in welchen der Dichter die Gigantenkämpfe in den Metopen des delphischen Apollotempels schildert. Im Vergleich zu dem gewaltigen Schwung, der wie ein Sturmwind die ganze Komposition durchbraust, und namentlich im Hinblick auf die großartige Bravour in der Ausführung des Nackten und des Faltenwurfs der Gewänder erscheinen uns die kleinen Marmorfiguren von Galatern, Persern, Phrygiern und Amazonen, welche von dem umfangreichen von Attalos I. auf die athenische Akropolis gestifteten Weihgeschenk übrig geblieben sind, und selbst der sterbende Gallier vom Capitol und der Gallier und sein Weib in der Villa Ludovisi, die auf andere Weihgeschenke des Attalos zurückgehen, zahm und befangen, und es wäre deshalb gar nicht unwahrscheinlich, daß sich am Ende für die Entstehungszeit unserer Gigantomachie eine spätere Epoche herausstellte. Ein gewichtiger Stützpunkt für eine solche Möglichkeit ist bereits vorhanden. Man hat nämlich unter Werkstücken, die vielleicht noch zum Altar gehören, auch drei Platten mit einer im Anfang zerstörten Inschrift gefunden, in welcher sich der Weihende „Sohn des Königs Attalos“ nennt und angiebt, daß er dem „Zeus und der Athena Nikephoros“ ein Anathem errichtet habe. Man kann kaum an etwas Anderes denken als an unseren Altar, der gerade an seiner Stirnseite die Bilder des Zeus und der siegenden Athena zeigt. Dann wäre also nicht König Attalos, wie in dem ersten offiziellen Berichte angegeben worden, sondern sein Sohn, König Eumenes II. 197–159 v. Chr., der Stifter des Denkmals, und wir hätten die Zeit der herrlichen

Nachblüthe griechischer Kunst auf asiatischem Boden noch weiter auszudehnen als wir bisher nach Ueberlieferungen und Kunstwerken wagen durften.

Wie die Götter waren auch die Giganten durch Namen unterschieden, welche nach den Ermittelungen des Baumeisters Bohn auf einem Architekturgliede unter dem Relief eingegraben waren. Auf demselben befanden sich auch, aber etwas tiefer als die Gigantennamen, die Namen der Künstler; dieselben sind aber so zerstört, daß man auf die Hoffnung verzichten muß, in ihnen einen der von Plinius erwähnten pergamenischen Bildner, Isigonus, Phyromachus, Stratonicus und Antigonus, „welche des Attalos und Eumenes Schlachten gegen die Gallier darstellten", wiederzuerkennen.

Für die Marmorausführung der Reliefs standen dem Künstler nicht gleichgeschickte Hände zur Verfügung. Er scheint sich dieser Unzulänglichkeit auch wohl bewußt gewesen zu sein, da er gerade die Hauptgruppen seiner Komposition, welche den Höhepunkt des gewaltigen Drama's bezeichnen, entweder selbst ausgeführt oder doch solchen Arbeitern anvertraut hat, welche allen Schwierigkeiten gewachsen waren, die ihnen der unerhört kühne Naturalismus des Künstlers bei der Behandlung des spröden Materials in den Weg gelegt hat. Man hat beim ersten Anblick dieser Reliefs, die uns eine völlig neue und unerwartete Perspektive eröffnen und in der That die Brücke zwischen dem antiken und dem modernen Stile schlagen, die Namen Michelangelo und Schlüter genannt. Damit ist aber nur die mit diesen beiden Heroen der modernen Kunst verwandte Geistesrichtung des antiken Künstlers, sein Streben nach leidenschaftlicher Energie des Ausdrucks, nach dramatischem Pathos in eine geläufige Formel gebracht. Von der schwülstigen Formensprache und dem übertriebenen Pathos, in welche jene beiden bisweilen verfallen sind, hat sich der pergamenische Künstler völlig freizuhalten gewußt.

Auf der Plateform des Unterbaus, welchen der Gigantenfries wie ein krönendes Diadem umgab, erhob sich, wie oben bereits erwähnt, eine zierliche Halle von ionischen Säulen, von der sich so viele Reste vorgefunden haben, daß man einen dreisäuligen Ausschnitt derselben im Berliner Museum wird aufrichten können. Die Halle war mit einer oben flachen Kassettendecke überdacht, die nach den Untersuchungen des Herrn Bohn „zur Aufbewahrung kleiner, akroterienartig wirkender Bildwerke benutzt" war. Auf der Plateform standen auch, vermuthlich in den Intercolumnien, wie in der Halle des Mausoleums von Halikarnaß und des sogenannten Nereïdendenkmals von Xanthos, zahlreiche, überlebensgroße, meist weibliche Figuren, von denen eine Anzahl Torsen gefunden sind, die sich noch unterwegs befinden. Einige Köpfe aus weißem feinkörnigem Marmor, die bereits in Berlin eingetroffen sind, scheinen zu ihnen zu gehören, und vielleicht rührt auch von einer solchen Figur der herrliche weibliche Kopf her, den die diesem Artikel beigegebene Lichtdrucktafel von zwei verschiedenen Seiten zeigt. Er mißt von den Haarwurzeln bis zum Kinn 20 cm. und ist aus feinkörnigem, vermuthlich parischem Marmor gearbeitet. Der reine, fast strenge Stil, die einfachen, großen Linien des anmuthigen Gesichts weisen auf einen anderen Meister, als den des Gigantenreliefs. Man wäre sogar geneigt, diesen Kopf noch in die beste griechische Zeit zu setzen, d. h. etwa in das Ende des vierten oder in den Anfang des dritten Jahrhunderts, wenn uns eine solche Datirung nicht zu mißlichen Kombinationen zwänge. Sollte König Eumenes oder Attalos — wer von ihnen beiden nun der Stifter gewesen sein mag — griechische Statuen gelegentlich erworben und zum Schmucke des Weihaltars





benützt haben? Oder sollten sich wirklich Stilrichtungen neben einander erhalten haben, die in ihrem Wesen so verschieden sind? Wie man vor den Gigantenreliefs die Namen Michelangelo und Schlüter ausgesprochen hat, so rief dieser Kopf auf den ersten Blick die Erinnerung an die Venus von Milo wach, ohne daß seine Schönheit durch diese Parallele verblich! Man hat auch die bis auf den nicht aufgefundenen Kopf ziemlich wohlerhaltene Statue eines nur unterwärts bekleideten Jünglings gefunden, in der man einen Hermaphroditen erkannt hat. Ob er zu dem Altar gehörte, ist zweifelhaft, und man wird diese und andere Zweifel nicht eher entscheiden können, als bis sämmtliche Ausgrabungsresultate in Berlin beisammen sind und man alsdann eine systematische Prüfung und Sichtung wird vornehmen können. Vor der Hand läßt sich von dem ganzen Bauwerke nur ein Bild in großen Zügen geben. Jeder Versuch, diese Züge weiter auszuführen, stößt Schritt für Schritt auf erhebliche Schwierigkeiten, deren Lösung zur Zeit noch unmöglich erscheint.

Mit dem oben erwähnten Nereïdenmonument, in welchem man neuerdings ja auch ein Siegesdenkmal erkannt hat, ist übrigens der pergamenische Altar verwandter als mit Bauten ähnlicher Bestimmung, die uns in Resten erhalten sind, wie z. B. mit dem olympischen Zeusaltar und dem Altarbau Hiero's II. in Syrakus. Ob der eigentliche Opferaltar, der mitten auf der Plateform stand, von einer Cella umgeben war, ist freilich zweifelhaft. So viel steht aber fest, daß ihn eine Schranke umschloß, die eine zweite, 1,58 m. hohe Reliefreihe schmückte. Vermuthlich waren diese Reliefs, von denen etwa dreißig Stücke aufgefunden worden sind, mit ihrer Bildseite nach innen gekehrt. Dieselben liegen heute noch so in Kisten verpackt, wie sie in Berlin eingetroffen sind, so daß ein näherer Erklärungsversuch zur Zeit unthunlich ist. Indessen lassen sich bereits einige Thatsachen feststellen. Eine dieser Platten zeigt den auf die Keule gestützten Herakles fast genau in der Position der farnesischen Kolossalfigur, die bekanntlich auf ein lysippisches Original zurückgeführt wird, und hinter ihm sieht man ein nacktes Knäblein, welches von einem ruhenden Thiere gesäugt wird, dessen Kopf zerstört ist. Man durfte in diesem Knaben um so eher den kleinen Telephos erkennen, den Sohn des Herakles und der tegeatischen Athenapriesterin Auge, den diese im Gebirge aussetzte, wo er von der heiligen Hirschkuh der Artemis gesäugt wurde, als das pergamenische Königsgeschlecht in Telephos seinen Ahnherrn verehrte. Während an der Stirnseite des Altars die allgemeinen Heldenthaten des pergamenischen Heeres ihre Verherrlichung fanden, diente das Innere des Oberbaues dem privaten Heroenkultus. Eines dieser Reliefs zeigt uns Figuren, die nur in den äußeren Körperumrissen angelegt sind, ein Zeichen also einerseits, daß die feinere Ausführung der Reliefs erst am Aufstellungsorte erfolgte, und andererseits dafür, daß das gewaltige Werk niemals ganz vollendet worden ist. Wenngleich der mehr idyllische Charakter dieser zweiten Reliefreihe schon von vornherein eine andere Auffassung bedingt als die bis zum höchsten Affekt gesteigerte Tragödie der Gigantenschlacht, so scheint der Telephosfries, auch wenn man diesen Unterschied in der Grundstimmung in Abzug bringt, dem Gigantenfries an künstlerischem Werthe dennoch nachzustehn.

Wie Direktor Conze in der oben citirten kleinen Schrift berichtet, ist die preußische Ausgrabungskommission nicht von Pergamon geschieden, ohne vorher den Burgberg noch auf andere Baulichkeiten hin untersucht zu haben. So wurde unter Mitwirkung der Herren Architekten Bohn, Raschdorff und Stiller auf der höchsten Höhe der Akro-

polis ein prächtiger korinthischer Tempel entdeckt, welcher das auf den Münzen von Pergamon dargestellte Sebasteion, das templum Augusti et urbis Romae, ist, und in einem zweiten Gebäudekomplex auf dem Südabhange des Burgberges, dessen Trümmer schon früher bemerkt wurden, hat man ein Gymnasium aus römischer Zeit ermittelt.

So haben die Ausgrabungen von Pergamon nach allen Richtungen hin die reichsten Resultate ergeben, deren Größe und kunstgeschichtliche Bedeutung in keinem Verhältniß zu den aufgewandten Kosten stehen. Nicht nur daß eine ganze Epoche der griechischen Plastik, deren Charakteristik sich bisher nur auf ein fleischloses Gerippe dürftiger Notizen stützen konnte, klar vor unseren Augen liegt, auch auf die oben und unten angrenzenden Zeiträume ist durch die pergamenischen Funde ein heller, völlig überraschender Lichtstrahl gefallen, welcher die Historiker nöthigen wird, einzelne Kapitel der griechischen Kunstgeschichte unter den veränderten Gesichtspunkten von Neuem zu schreiben.

Adolf Rosenberg.



Bruchstück aus der pergamenischen Gigantomachie. Nach einer Skizze von K. Humann.

Der Palast des Bargello und das Museo Nazionale zu Florenz.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



m zweiten Geschoß gelangt man zunächst in einen Saal, den eine Reihe vorzüglich erhaltener, aus Villa Carducci-Pandolfini in Legnaja stammender Fresken des Andrea del Castagno, sechs überlebensgroße Porträts berühmter Italiener und drei weibliche Gestalten (Tomyris, Esther und die Cumanische Sibylle) schmücken [1]. Außerdem sind noch mehrere Fresken in die Wände eingelassen, so neben der Eingangsthür eine interessante Pietà von Domenico Ghirlandajo. Weiterhin sind zu nennen zwei Glasgemälde von schöner Komposition und warmem, leuchtendem Kolorit, eine Geburt Christi und eine Anbetung der Könige, die Stagio Sassoli nach Entwürfen Signorelli's ausführte. In der Mitte des Raumes befinden sich drei Glasschränke mit Kleidungsstücken, darunter mehrere kirchliche Gewänder mit trefflichen Seidenstickereien; an den Wänden sind alte Möbel aufgestellt, unter denen besonders eine große Truhe (Nr. 14) durch ihre geschmackvollen Schnitzereien hervorragt.

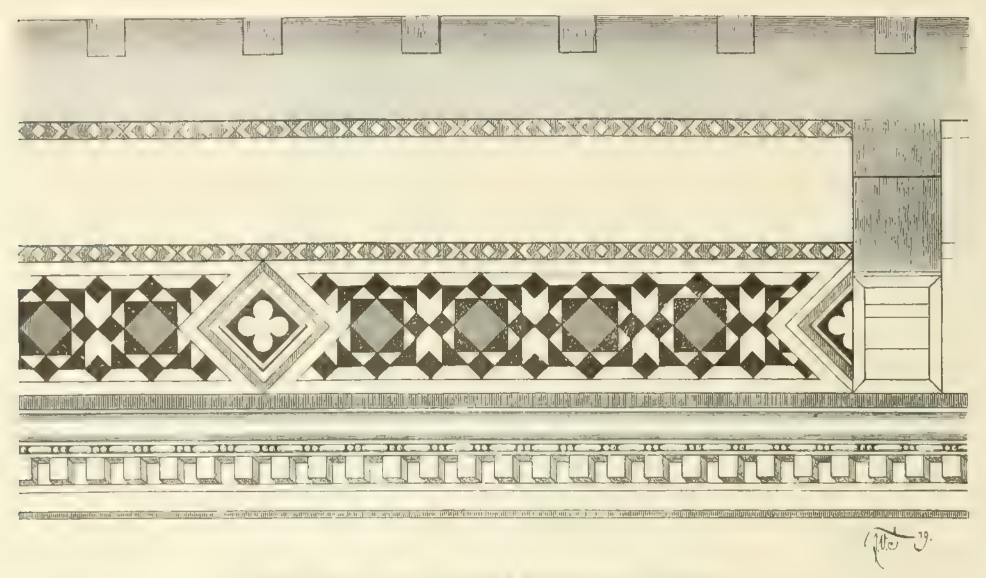
Der Raum nebenan, wie der eben besprochene mit Balkendecke, oben mit einem schönen gemalten Fries (s. S 170) versehen, umfaßt außer zwei Terracottabüsten von Ant. Pollajuolo [2]) eine ansehnliche Auswahl von Arbeiten der Robbia, von denen nur die bedeutendsten genannt sein mögen. Dazu gehören die zwei schönen Exemplare der das Kind anbetenden Madonna, eines oft mit geringen Variationen wiederkehrenden Gegenstandes. Beide Reliefs legen durch die Schönheit der Formengebung wie durch die Beschränkung auf zwei Farben — der Grund ist blau, der Rasen und bei dem einen Exemplare auch die Guirlande grün — den Gedanken an die Urheberschaft des Luca selbst nahe. Außerdem befinden sich noch mehrere andere Madonnen, weiße Halbfiguren auf blauem Grunde, in diesem Raume, darunter besonders anziehend ein Medaillon, in dem die Jungfrau von holdseligstem Ausdruck, das Kind von liebenswürdigster Naivität. Innige Empfindung zeigt ferner ein Relief aus S. Maria Assunta zu Vallombrosa mit den Figuren der Jungfrau und des Kindes, umgeben von den

1) Vgl. die Besprechung desselben bei Crowe und Cavalcaselle, Engl. Ausg. II, 305 ff.

2) Bode (Beitr. zu Burckhardt's Cicerone, S. 14) hat mit Recht die Aehnlichkeit der Herkuleskämpfe auf dem Panzer des einen Jünglings mit dem oben angezogenen Gemalde der Uffizien hervorgehoben.

Heiligen Gualberto und Umiltà und zwei kleinen betenden Gestalten, auf blauem Grunde, sowie die darüber angebrachte Lunette mit einer polychromen Pietà, laut Inschrift von Andrea della Robbia. Den Namen desselben Künstlers und das Datum 1520 trägt ein großes Tabernakel, umrahmt von einem Engelchor und eine Darstellung der Geburt Christi enthaltend. Dem Giovanni della Robbia wird ein kleiner Fries mit fünf polychromen, in Nischen stehenden Figuren beigelegt.

Indem wir das hierauf folgende Thurmzimmer, in welchem Arazzi und Möbel aufbewahrt werden, als minder wichtig übergehen, wenden wir uns, durch die zwei zuletzt besprochenen Räume zurückkehrend, einem kleineren Zimmer zu, welches wie der angrenzende Saal von Marmorskulpturen eingenommen wird. Da sich unter denselben neben mancherlei Allbekanntem viele sehr beachtenswerthe Arbeiten befinden, von denen bisher entweder keine oder meist nur unzulängliche Abbildungen und Beschreibungen



Gemalter Fries unter der Decke des Robbia Saales im Bargello.

existiren, so werden wir hier etwas länger zu verweilen haben. So bei den Ueberresten vom Monument des heil. Giovanni Gualberto, dem umfangreichsten Werke des Benedetto da Rovezzano, welches derselbe nach Vasari (VIII, 177) im Auftrage der Mönche von Vallombrosa für eine Kapelle der Kirche Santa Trinità anfertigte, welches indeß noch vor seiner Aufstellung während der Kriegsunruhen um 1530 von Soldaten starke Beschädigungen zu erleiden hatte. Von den architektonischen Bestandtheilen, deren sechzehn hier aufbewahrt werden, kehren zwei reichornamentirte Pilaster (Nr. 34 und 36) in S. Trinità an dem Altar der Eingangswand fast völlig unverändert wieder, wodurch die Urheberschaft des Künstlers für letzteren so gut wie zweifellos wird, wenn auch die in unserem Museum vorliegenden Stücke eine feinere Behandlung zeigen. Von großer Wichtigkeit sind die zu dem Monument gehörigen erzählenden Reliefs [1]), da sie allein ein vollkommenes Bild von dem plastischen Vermögen des Künstlers geben, für welches die Statue des Evangelisten Johannes im Florentiner Dom erst in zweiter

1) Die Stiche im 22. Band von Litta's Famiglie celebri italiane (hinter der Geschichte der Buondelmonti) sind für die Beurtheilung der stilistischen Eigenthümlichkeiten nicht genügend.

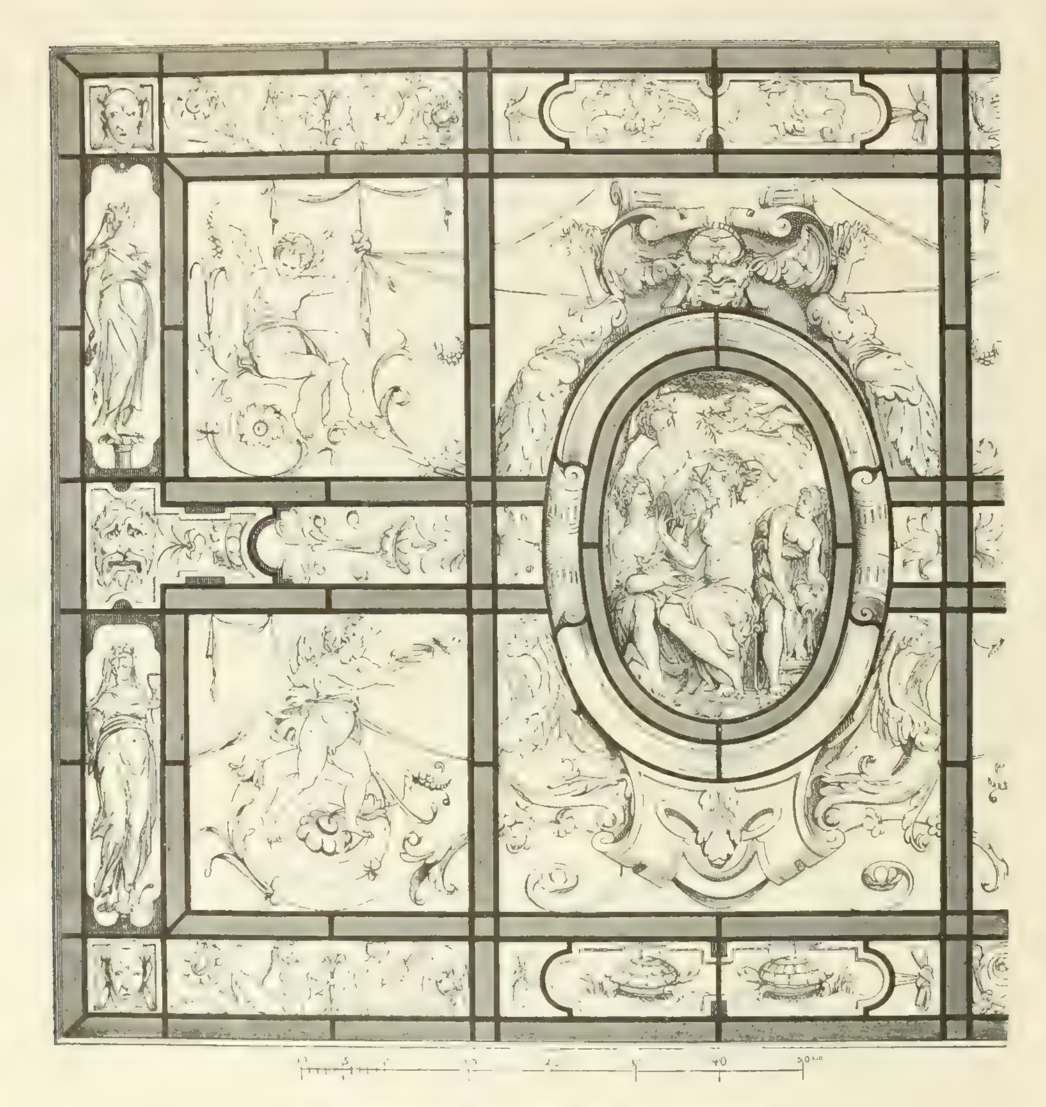
Linie in Frage kommt. Von den drei größeren Stücken ist als besonders gelungene Komposition dasjenige zu bezeichnen, welches den todten Heiligen vorführt, der auf der Bahre liegend von seinen Ordensbrüdern umstanden wird, in denen, wie trotz der starken Verwüstung der Platte erkennbar, die Wirkung des schmerzlichen Ereignisses lebendig zum Ausdruck gebracht ist. Die Anordnung der Figuren entspricht hier wie in den übrigen Darstellungen den Gesetzen des strengen Reliefstils mehr als bei den meisten gleichzeitigen Leistungen dieser Kunstgattung und hält sich fern von den gewöhnlichen malerischen Ausschreitungen. In einem anderen Relief, welches die Bestattung des Heiligen schildert, wird durch die heftigen Bewegungen der Besessenen die Komposition einigermaßen zerrissen; dafür entschädigen jedoch treffliche Einzelheiten, wie der leuchtertragende Engel und die schöne weibliche Gruppe in der linken Ecke [1]). Weniger befriedigt die Feuerprobe des Petrus (Nr. 57), während sich der Künstler in einem der beiden kleineren Reliefs, welches den durch Schergen der Simonisten gegen vallombrosaner Mönche verübten Ueberfall darstellt, zu äußerst lebenswahrer Schilderung erhebt, wie z. B. der zusammensinkende Mönch in der Mitte zeigt. Den Höhepunkt aber erreicht der dramatische Vortrag in dem anderen kleinen Relief, in dem der Heilige eine Teufelsvision bannt, die den Mönch Florenzio erschreckt hatte. Von heftiger Angst gefoltert, liegt derselbe auf seinem Lager, die erhobene Rechte krampfhaft ballend, während die Linke das Betttuch vor das gesenkte Antlitz hält, um den Anblick der Spukgestalt zu meiden, die vor der bereits hinter dem Geängstigten erschienenen Madonna in die Luft entweicht, von dem Heiligen beschworen, der in energischer Bewegung den rechten Arm erhebend an dem Lager steht. Diese beiden Hauptgestalten, von denen die letztere leider des Kopfes und der rechten Hand beraubt ist, dürfen wohl dem Besten beigezählt werden, was die erzählende Plastik der gleichzeitigen Periode hervorgebracht hat. An den leider zum Theil gleichfalls verstümmelten Nebenfiguren, die der Scene als Zuschauer beiwohnen, läßt sich doch erkennen, daß Benedetto es wohl verstand, durch weises Maaßhalten die Wirkung der Hauptgruppe zu erhöhen. Dieses Verdienst tritt recht augenscheinlich hervor, wenn man mit seiner Komposition das an derselben Wand angebrachte Relief Verrocchio's vergleicht, welches den Tod der Lucrezia Tornabuoni zum Gegenstande hat.[2]) Wie wenig hat der ältere Künstler die Wirkungen einer bewegten Scene auf eine größere Personenzahl zu vertheilen, wie wenig das Interesse des Beschauers zu koncentriren gewußt, da die schmerzliche Erregung sich fast bei allen Figuren gleich ekstatisch kundgiebt.

Mit Uebergehung mehrerer anonymer Reliefbildnisse sei wenigstens kurz erwähnt, daß von Antonio Rossellino und Benedetto da Majano je eine männliche Porträtbüste hier aufgestellt sind, die von Letzterem stammende des Pietro Mellini, ein Meisterwerk fleißigster Individualisirung; zwei andere, namentlich diejenige einer jungen Frau (Nr. 62) rühren vermuthlich von Mino da Fiesole her, sicher das Relief einer Madonna mit dem Kinde (Nr. 60). Rechts daneben hängt ein meines Wissens noch nicht veröffentlichtes Basrelief von Pierino da Vinci, die Madonna das Kind stillend, umgeben von ihren Eltern und dem kleinen Johannes, auf dem linken Knie ein aufgeschlagenes Buch haltend, ein Werk, das sich ebenso durch die Anmuth der Körperformen und Be-

1) Die Mittelgruppe ist abgebildet bei Perkins, a. a. O., pl. 38.
2) Die Hauptgruppe giebt Perkins, a. a. O., pl. 23.

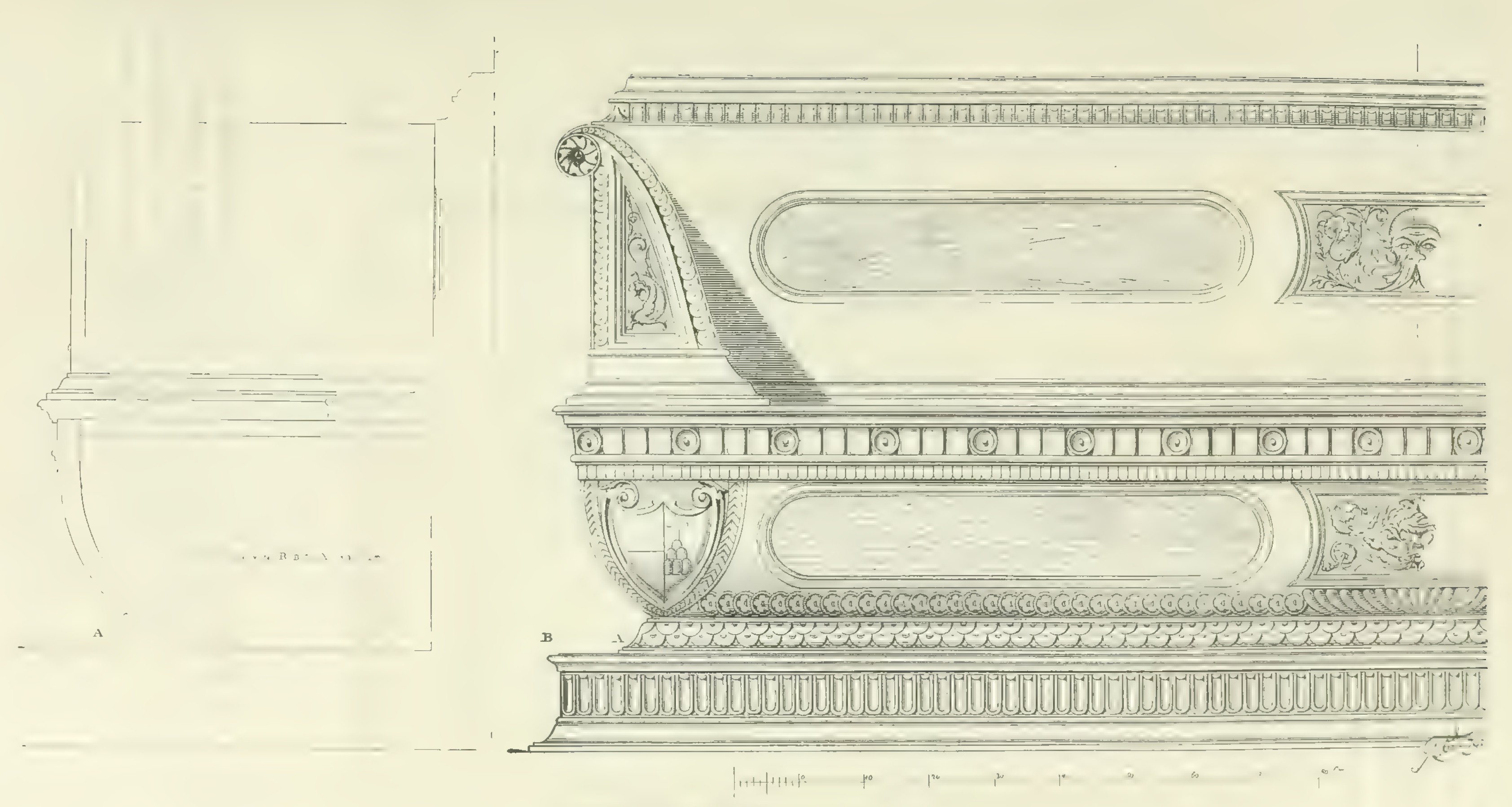
wegungen wie durch die glückliche Raumfüllung auszeichnet. Allgemein bekannt ist das Relief des Giovannino von Donatello, welches unweit davon hängt, desgleichen die Marmorstatue des Johannes von der Hand desselben Künstlers, die in der Mitte des Raumes aufgestellt ist.

Auch bei den Marmorskulpturen des anstoßenden größeren Zimmers müssen wir uns auf die minder bekannten beschränken und wollen nur, weil die betreffenden Statuen



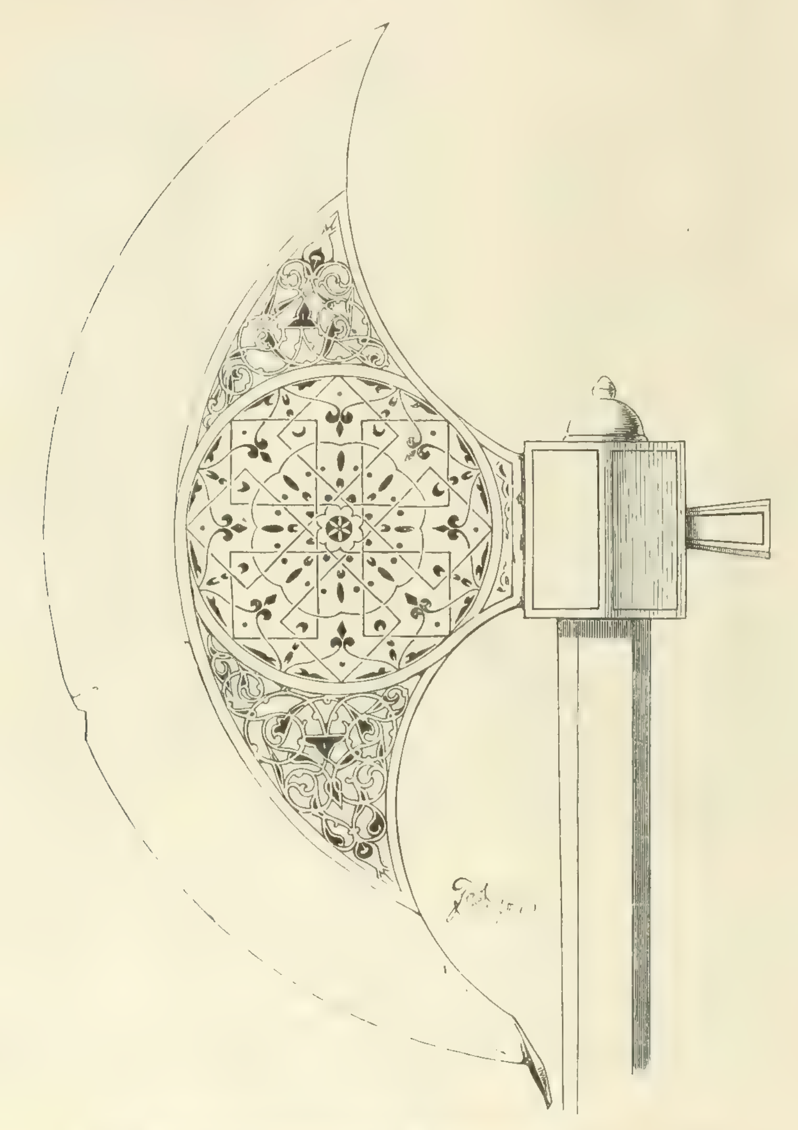
Glasfenster im Bargello (Robbia Saal), von Bernardino Poccetti.

in verbreiteten Büchern als noch in den Uffizien befindlich angeführt werden, den Johannes von Benedetto da Majano, den Bacchus von Jacopo Sansovino und den sog. Apoll von Michelangelo verzeichnen. Von den an den Wänden angebrachten Skulpturen seien namhaft gemacht die Satyrmaske, das schöne Relief der heil. Familie und die Brutusbüste Michelangelo's, ferner zwei mit dem gleichen Namen belegte Werke: das Martyrium des h. Andreas, angeblich eine Jugendarbeit des Meisters, und die Leda mit dem Schwan, die in jedem Falle als eine treffliche statuarische Variation des



Sitzbank im Bargello (Robbia-Saal). 16. Jahrh.

verbreiteten antiken Reliefmotivs[1]) gelten muß. Jacopo della Quercia ist vertreten durch einen Marmorfries mit fünf guirlandentragenden Engeln, welcher den Sarkophag der Ilaria del Caretto im Dom zu Lucca schmückte und von Burckhardt mit Recht seiner schönen Lebendigkeit halber gerühmt wird. Von Luca della Robbia finden wir zwei Marmorreliefs, also Werke seiner Frühzeit, deren eines Petri Befreiung aus dem Kerker,



Beil aus der Waffensammlung des Bargello. Goldtauschierte Arbeit (spanisch maurisch)

das andere seine Kreuzigung darstellt[2]). Von Rossellino enthält das Zimmer die Statuette eines jugendlichen, im Laufen begriffenen Johannes des Täufers und ein Medaillon mit dem Presepio[2]), bei dem die als Halbfigur gebildete Madonna von ansprechendster Holdseligkeit, die Komposition, obwohl ebenfalls durchaus malerisch, der Darstellung des

---

1) Vgl. Overbeck, Griech. Kunstmythologie I, 509 ff.
2) Vgl. Rumohr, Italienische Forschungen II, 290.

gleichen Gegenstands in Monte Oliveto zu Neapel weit überlegen. Auch das Medaillon Nr. 102, die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, ist allem Anscheine nach von Rossellino.

Von Mino befinden sich auch hier mehrere Arbeiten, die Büste des Piero de' Medici vom Jahre 1453 und zwei einander nahe verwandte Basreliefs der Madonna mit dem Kinde; ein Sakramentshäuschen mit zwei betenden Engeln (Nr. 99) ist, wenn nicht von ihm selbst, so doch in seinem Stile gearbeitet, ebenso eine Büste des jugendlichen Johannes (Nr. 91).

Als das Ansprechendste, was die Sammlung aus der Frührenaissance besitzt, darf das schöne Basrelief der Fides bezeichnet werden, welches durch die Initialen O. M. C. L. als Werk des noch zu wenig gewürdigten sinnigen Lucchesen Matteo Civitali bezeugt ist, ohne daß freilich seine Provenienz — es war vermuthlich für einen Altar oder ein Grabmonument bestimmt — bekannt wäre [1]. Die innige religiöse Empfindung, die sich in der betend zu dem Kelch emporschauenden Gestalt ausspricht, erhebt dieselbe hoch über das Niveau konventioneller Allegorien und macht sie in Verbindung mit dem Adel der Formen und der klassischen Gewandung zu einem plastischen Meisterwerk ersten Ranges. Die Virtuosität, mit der die Schwierigkeit, das eine Bein der halb in Vorderansicht dasitzenden Figur zu verkürzen, überwunden ist, kann in der Abbildung nur unvollkommen gewürdigt werden.

Wir stehen am Ende unserer Wanderung durch das Museo nazionale, dessen Reichthum zu erschöpfen dem Zwecke dieser Blätter fern lag. Ich schließe, nicht ohne zu betonen, daß mit der Einrichtung dieser Kunstsammlung unstreitig etwas Mustergiltiges geschaffen worden ist. Mit der nothwendigen Rücksicht auf das historisch und sachlich Zusammengehörige hat sich die geeignetste und vortheilhafteste Aufstellung jedes einzelnen Kunstwerkes verbunden; das glückliche Arrangement, durch welches sich die Ausstellungsräume und die ausgestellten Objekte gegenseitig heben, zeugt von einem Geschmack, der manchem anderen Kunsttempel zu wünschen wäre, indem die höchste und letzte Aufgabe eines Museums, nicht nur das Material für gelehrte und künstlerische Studien zu liefern, sondern vor allem der Allgemeinheit veredelnd und bildend zu gute zu kommen, durch Anwendung einer nüchternen Schablone in Frage gestellt wird.

Paul Schönfeld.

1) Abgebildet bei Perkins, a. a. O., pl. XXXIII.



Die St. Katharinenkirche zu Oppenheim

und der

Entwurf für ihre Wiederherstellung.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



it kaum geringeren Schwierigkeiten hatte der Entwurf zu kämpfen bei der Lösung der sehr verwickelten Frage der Wiederherstellung des Langhauses der Kirche. An diesem Bautheile herrscht die größte Einheitlichkeit und Pracht der ausgebildeten Gothik, aber auch der erbarmungswürdigste Zustand der Zerrüttung und Zerstörung. Hier ist es, wo der Augenschein unzweideutig die Thatsache bestätigt, daß außer den verheerenden Flammen und den Wirkungen des nagenden Zahnes der Zeit die Abwesenheit niemals fertig gestellter wichtiger Bauglieder den ruinösen Zustand mitveranlaßt hat.

Unter diesem Gesichtspunkte nimmt die Herstellung der Südseite des Langhauses, der sogenannten Schauseite, alles Interesse in Anspruch. Von den vier Strebepfeilern steht nur noch ein Exemplar mit vollständiger Fialenendigung aufrecht, ein willkommenes Muster für seine zu ergänzenden Genossen, die nur in geringer Höhe vorhanden sind, Von den korrespondirenden Strebebögen hingegen existirt kein einziger, und so scheint es schon von Anbeginn gewesen zu sein. Es fehlte also den Verfertigern des Entwurfes ganz und gar an einem konkreten Vorbilde für die Ausgestaltung des Strebesystems, insbesondere für die Entwickelung der Bögen und ihre Ausschmückung. Glücklicher Weise kamen einige wichtige, wenn auch nothdürftige Andeutungen am Werke selbst der Lösung dieser schwierigen Frage zu Hilfe. An dem erhaltenen Strebepfeiler und an dem ihm entsprechenden, von kurzen Rundsäulen mit Laubkapitälen getragenen, übereck stehenden Widerlagspfeilern am Hochschiff treten in voller Deutlichkeit die Ansätze eines Strebebogens mit Betonung der Neigungsrichtung der geradlinigen Abdeckung und des Deckprofiles der Wasserrinne hervor. Auf Grund dieser Anhaltspunkte, die für die Zwecke des Baukünstlers die nämliche Bedeutung haben, wie für den Anatomen einzelne Knochenreste zur Bestimmung des Skeletts, ist im Entwurf die Konstruktion der Strebebögen projektirt. Die Entwickelung ihrer künstlerischen Ausstattung aber stützt sich auf die ziemlich gleichzeitigen Strebemotive an den Münstern zu Straßburg und Freiburg mit einfach durchbrochenen Dreipässen. Das luftigere System des jüngeren Stilstadiums, welches das geradlinige Deckgesimse als isolirten Körper zu behandeln und durch ein Pfostenwerk mit dem Strebebogen zu verbinden pflegt, ist also im Entwurfe vermieden

zu Gunsten der älteren, dem statischen Gesetz entsprechenderen wandartigen Form, wodurch dieser Bautheil den Ausdruck des ihm innewohnenden Charakters des Kräftigen, Kompakten, Massigen nicht einbüßt.

Der auf den ersten Blick überraschenden Thatsache, daß am Hochschiff die zur Aufnahme der Strebebögen bestimmten Widerlagspfeiler, mit Ausnahme des erwähnten alleinigen Ansatzfragmentes, scharfkantig stehen geblieben sind und scheinbar gegen jeden Anschluß sich ablehnend verhalten, legt Schmidt die Wichtigkeit nicht bei, welche Andere darin finden wollen; er erklärt die Erscheinung einfach aus der Praxis der Bauhütten, wonach die alten Werkmeister solche Anschlüsse allemal erst bei der Ausführung zu bewerkstelligen pflegten, ein Verfahren, das unter anderen auch am Chorhaupt des Kölner Domes zur Anwendung kam, mit welchem Bauwerk das Oppenheimer Denkmal ohnehin in so manchen Stücken parallel läuft. Das sind schwerwiegende Gründe, wohl geeignet, entgegenstehende Meinungen abzuweisen, um so mehr als am Hochschiff der Katharinenkirche auch die Einfügung der Schenkel der Wimperge in die Widerlagspfeiler in gleich ungezwungener Weise stattgefunden hat.

Wenn nun aber der Entwurf, zur künstlerischen Belebung der geradlinigen Strebeabdeckungen, das die Schenkel des östlichen Wimpergs der Schauseite zierende, einfach knospenartige Bossenmotiv bei sämmtlichen Bögen gleichmäßig und ausschließlich vernutzt, so erlauben wir uns dieser schlichten Anordnung gegenüber die Frage, ob es im Interesse harmonischer Uebereinstimmung nicht ein Vorzug wäre, die von Ost gen West zu größter Mannigfaltigkeit sich steigernde Bossenbildung der Wimperge, welche mit Knospen beginnend zu halbgeöffneten Blüthen übergeht, um schließlich am westlichsten dieser schmuckreichen Giebeldreiecke zu vielblätterigen Rosen sich zu entfalten (Fig. 2, 3, 4 und 5), in gleicher Stufenfolge als ästhetisches Korrelat auch auf den Kantenschmuck der korrespondirenden Strebebögen zu übertragen.

Als eine besonders schwierige, unseres Erachtens im Entwurf glücklich gelöste Aufgabe wurde seither mit Recht die Bedachung der Seitenschiffe und die an diesen Bautheilen nothwendige Einrichtung der Wasserläufe angesehen. Das Horst'sche Projekt hatte eine flache Abdeckung mit Steinplatten vorgeschlagen, und Schmidt hatte seiner Zeit in der Begutachtung dieses Projekts gegen diesen Punkt, soweit wir uns entsinnen, nichts Erhebliches einzuwenden. Der Entwurf zeigt, daß Schmidt in dem Vorschlag der Steinplatten-Abdeckung nicht die absolute Lösung der Frage erblickt. Kein Zweifel, daß auch hier das Hervortreten der eigensten persönlichen Ueberzeugung des Meisters eine Verbesserung anstrebt: anstatt der flachen Steinbedeckung erblicken wir Zeltbedachungen über den Jochen der Seitenschiffe. Schmidt motivirt diese Anordnung, indem er davon ausgeht, daß die Erbauer des Langhauses hinsichtlich der Höhenverhältnisse zwischen Mittelschiff, Seitenschiffen und Nebenkapellen in einer gewissen Zwangslage sich befanden, Höhenverhältnisse, welche durch die ältere Ostgruppe (Chorhaupt, Seitenchöre und Kreuzvorlagen) annähernd vorgeschrieben waren. Die Durchführung des gewählten dreischiffigen und, wenn man die Nebenkapellen mitrechnet, fünfschiffigen Kathedralsystems stieß infolge dessen auf nicht geringe Schwierigkeiten und war nur auf Kosten der rationellen Eindeckung und Abwässerung der Seitenschiffe zu bewerkstelligen. Was thaten die alten Meister? Die neuesten Untersuchungen haben an den Tag gebracht, wie sie sich zu helfen suchten. Sie ließen den Scheitelpunkt der Gewölbe der Seitenschiffe nur um ein Geringes über die an der Wand des Mittelschiffes hin-

laufende Wasserrinne emporragen, eine Erhöhung, die jedoch beträchtlich genug ist, um den Gedanken nahezulegen, daß für die Seitenschiffe, in Uebereinstimmung mit der Be-

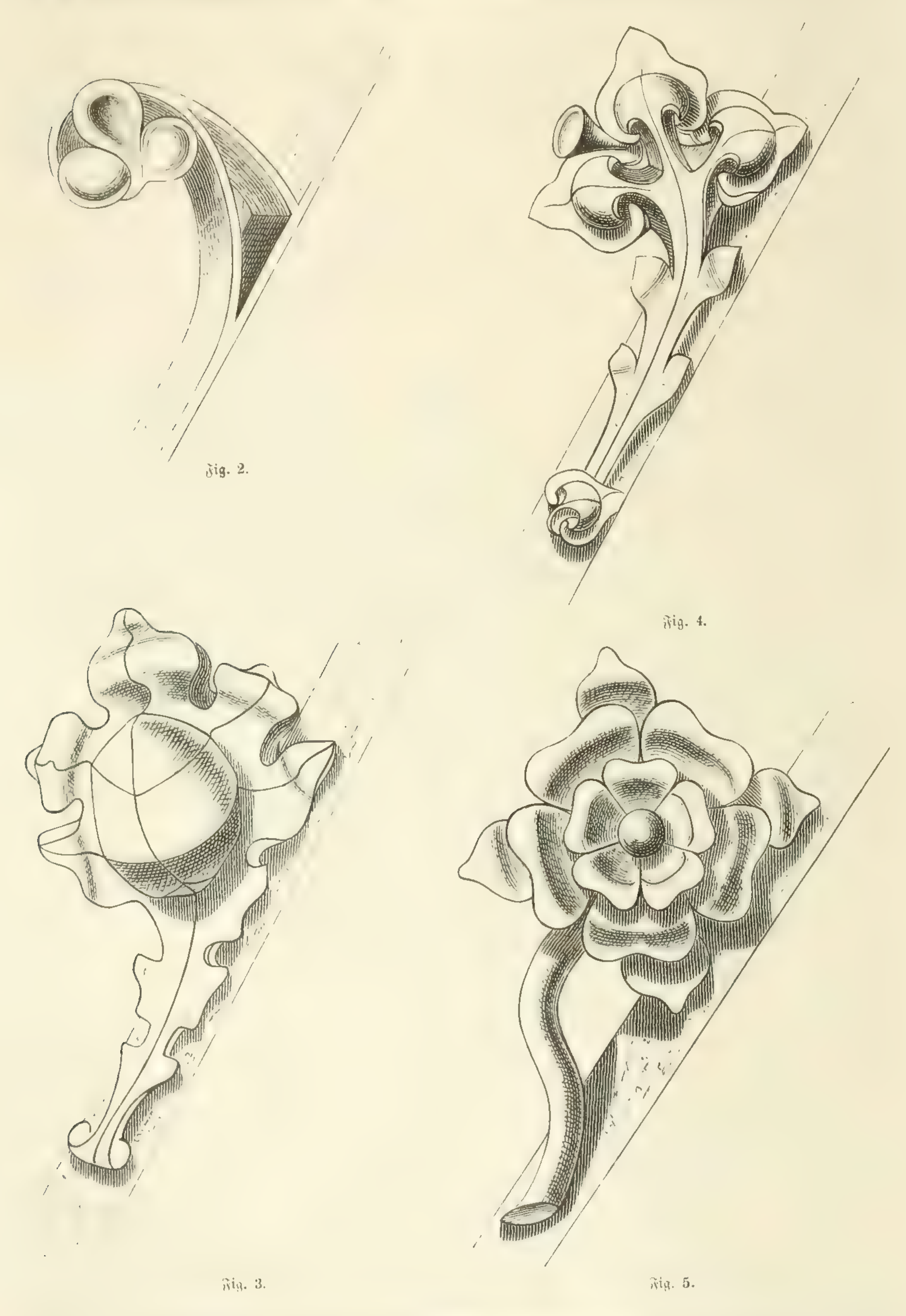


Fig. 2.

Fig. 4.

Fig. 3.

Fig. 5.

dachung der Seitenchöre, keine andere Bekrönung vorgesehen sein konnte als mäßige Zeltdächer mit Schieferdeckung und Wasserläufen von schwachem Gefäll. In diesem Sinne ist im Entwurf, wie schon angedeutet, die heikle Frage gelöst. Ob aus technischen Rück-

sichten die Eindeckung der Zeltdächer mit Metall der projektirten Schieferbedachung nicht vorzuziehen wäre, ist ein untergeordneter Punkt, auf dessen flüchtige Erwähnung wir uns beschränken.

Im Uebrigen können wir uns mit dieser Lösung prinzipiell um so rückhaltloser befreunden, weil sie den natürlichsten Abschluß für Seitenschiffgewölbe bildet und dem künstlerischen Geiste der Epoche nach allen Analogien vollkommen entspricht. Jede andere Lösung, wohl gar der Abschluß der Umfassungsmauern der Seitenschiffe durch Galeriebrüstungen, was auch schon einmal vorgeschlagen wurde, wäre ebenso unhistorisch und dem Grad der Stilausbildung widersprechend wie technisch irrationell; letzteres um so mehr, weil keinerlei Andeutung einer Galeriebrüstung an dieser Stelle vorhanden ist, die Gesimsbildung vielmehr einen solchen Anschluß entschieden abwehrt. Wer freilich die Wirkung der Schauseite nach dem geometrischen Aufriß oder nach den bei Holzamer in Worms und Hertel in Mainz erschienenen photographischen Aufnahmen beurtheilt, dürfte das Bedenken hegen, die projektirten Zeltdächer könnten dem Anblick der unteren Theile der Fensterarchitektur des Mittelschiffes Nachtheil bringen. Hier trügt der Schein. An Ort und Stelle liegt die Sache anders. Geometrische Aufrisse kommen selbstverständlich bei der Beurtheilung perspektivischer Wirkungen nur mittelbar in Betracht Die erwähnten photographischen Aufnahmen aber stimmen nicht mit dem normalen Standpunkt überein, wie er für den Beschauer durch die Bedingungen des am Fuße der Schauseite befindlichen schmalen Terrassenraumes gegeben ist. Der für diese Aufnahmen gewählte Standpunkt war ungewöhnlicher Art, sei es ein Gerüste, sei es das Obergeschoß eines benachbarten Wohnhauses. Von der Holzamer'schen Aufnahme wissen wir letzteres bestimmt; sie wurde von der Lichtöffnung im Dachgiebel des nahen Pfarrhofes aus bewerkstelligt. Diese Abbildungen können sonach für die normale perspektivische Beurtheilung nicht maßgebend sein. Es ist wichtig, dieß zu betonen, da Exemplare jener Photographien, gleichzeitig mit dem Entwurf, auch dem deutschen Reichstag vorgelegen haben. Außer dem nahen Standpunkt auf der schmalen Kirchenterrasse läßt sich nach den örtlichen Bedingungen nur in größerer Entfernung eine günstige Stelle für den vollen Ueberblick des brillanten Bautheils gewinnen. Aber weder in dem einen noch in dem andern Falle benachtheiligt die mäßig hohe Zeltbedachung den Prospekt. In der Nähe gesehen entzieht sich dem Auge kein wesentlicher Theil der Fensterarchitektur, und aus der Ferne betrachtet werden die niedrigen Zeltformen, anstatt der Wirkung zu schaden, vielmehr den Nutzen haben, daß sie dem Blick einen wohlthuenden Ruhepunkt darbieten beim Uebergang von dem quellenden Reichthume des Fenstermaßwerks der Seitenschiffe zu den nicht minder mannigfaltigen Lichtöffnungen und Schmuckgiebeln des Hochschiffes. Ohne die Vermittelung der zeltförmigen Bedachungen, eventuell durch eine flache Steinabdeckung, würde die Formenfülle der Schauseite zu sehr ineinanderfließen, zumal auch die im Untergeschoß zwischen den Strebepfeilern vortretenden Nebenkapellen im lebendigsten Stab- und Maßwerk der Fenster und Wände prangen.

Die Nebenkapellen! Wenn die Wiederherstellung dieser charakteristischen und zierlichen kleinen Heiligthümer leider bis jetzt noch nicht in dem Umfang der in Aussicht genommenen Restaurationsarbeiten Aufnahme gefunden, so machten wir doch mit Befriedigung die Wahrnehmung, daß der Entwurf diesen Bautheilen einstweilen in idealer Rekonstruktion gerecht geworden ist. Er hat den flankirenden Kapellenreihen die geraubte Ursprünglichkeit zurückgegeben und sie wieder in den motivirten Zusammenhang

zum Ganzen in der Weise gebracht, wie die Anordnung in den meisten kunstgeschichtlichen Handbüchern als Thatbestand beschrieben und in Grundrissen graphisch dargestellt ist, in Wahrheit aber nicht mehr besteht. Die alte Anlage dieser originellen Heiligthümer ist nämlich durch die Restauration der vierziger Jahre bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden. Der damalige Architekt, die alten Werkmeister korrigirend, riß die dreigetheilte Arkadenstellung, vermittelst welcher die Kapellen fast zur Hälfte ihrer Breite in die Seitenschiffe hineinragten, total nieder und setzte je einen der in Folge dieser Schlimmbesserung überflüssig gewordenen Arkadenpfeiler als Stütze unter die als Entlastungsbogen konstruirte Sohlbank der Seitenschiffe, wodurch die eleganten kleinen Hallen einen beträchtlichen Theil ihres früheren Ruhmes einbüßten und zu einfachen Nischen herabgedrückt wurden. Das nannte man damals Restauriren!

Sorgfältige Forschungen unter dem Plattenboden der Seitenschiffkorridore haben glücklicher Weise zur Auffindung der Fundamente der verschwundenen Arkadenstellungen geführt. Nach diesen Resten und den graphischen Darstellungen des im Jahre 1824 erschienenen Prachtwerkes von Hubert Müller sind im Entwurfe die Nebenkapellen rekonstruirt, die, mögen sie immerhin mit dem im Bauwerke waltenden organisatorischen Prinzip nur lose zusammenhängen, das Streben des alten Meisters bekunden, ihrem Werke das Gepräge einer Originalität zu geben, die an dieser Stelle etwas Ueberraschendes hat und unseres Wissens an rheinischen Denkmälern in gleicher Weise nirgends wiederkehrt.

Schon bei der allgemeinen Schilderung der Hauptpartien des Baukomplexes nach ihrer chronologischen Folge ist betont worden, daß die Nebenkapellen mit den Strebepfeilern der Seitenschiffe im Mauerverband stehen, also nicht erst später zwischen die Streben eingeschoben sein können, wie Manche annehmen. An dieser Stelle, wo es sich um die genauere technische Beschaffenheit der schmuckvollen Sanktuarien handelt, sei als Beweis für ihr gleichzeitiges Entstehen mit den benachbarten Bautheilen noch auf ein anderes Moment hingewiesen. Die Sohlbänke unter den Fenstern der Seitenschiffe sind als scheitrechte Bögen konstruirt, zeigen also durch diese Konstruktion die Absicht der Erbauer, die Wände unter den Fenstern durchbrochen zu lassen. Dieser wichtige Umstand schließt jeden Zweifel aus, daß schon beim Bau der Seitenschiffe auch der Bau der Nebenkapellen mitbeabsichtigt war und daß der Plan dafür fest und bestimmt vorgelegen haben muß, zumal eine spätere Einfügung der Sohlbänke unter den großen Rosettenfenstern sammt dem, wie der Augenschein lehrt, richtigen Steinverband mit ihnen als eine technische Unmöglichkeit erscheint.

Am Außenbau der Nebenkapellen befindet sich der Entwurf in Uebereinstimmung mit früheren Vorschlägen, indem er eine als Umgang dienende Steinabdeckung in Aussicht nimmt. Anders ist an diesen Bautheilen die Frage nach der Bekrönung der Umfassungsmauern gelöst, die schon für so manches forschende Auge ein Gegenstand ernsten Nachdenkens gewesen ist. Wie an den Seitenschiffen, so verneint der Entwurf auch hier das ehemalige Vorhandensein oder die Absicht einer Galeriebrüstung in Stein, mit Fialen auf den übereck gestellten, am Gesims als Verkröpfungen markirten, lisenenartigen Vorsprüngen. Gestützt auf die sowohl Fialen wie Steingalerie abwehrende Bildung dieses Gesimses und auf den technischen Widerspruch, die Wasserläufe in die Längenrichtung der Schiffe zu legen, gelangt er vielmehr zu der Annahme, daß als Bekrönung aller Wahrscheinlichkeit nach ein einfaches Eisengeländer beabsichtigt war,

dessen Vertikalstäbe ihre Fußpunkte in den vortretenden Verkröpfungen des Gesimses finden sollten. Ein positiver Anhaltspunkt ist für diese Annahme nicht mehr vorhanden, da das entscheidende Gesims im Jahre 1835 eine durchgängige Erneuerung erfuhr. Es ist daher als ein Zeichen behutsamen Vorgehens zu betrachten, wenn vorerst das hypothetische Schmiedeeisengeländer nicht zum graphischen Ausdruck gekommen ist, mag im übrigen die Lösung dieser untergeordneten Frage weder durch praktische noch durch ästhetische Gründe geboten erscheinen.

Wo aber der Entwurf, nachdem er steinerne Galeriebrüstungen am östlichen Chorhaupt, an Seiten- und Nebenschiffen ausgeschlossen, mit Entschiedenheit für einen solchen Bekrönungsmodus eintritt, das ist am Kranzgesims des Hochschiffes. Hier ist der Galerieabschluß, durch den Thatbestand selbst, im bejahenden Sinne entschieden, und zwar durch das Vorhandensein eines Ansatzsteines, dessen Beschaffenheit zugleich der Art ist, daß sie verläßige Anhaltspunkte für die Formgebung der beabsichtigten, nie zur Ausführung gekommenen Brüstung darbietet. Als ein Ergebniß eifriger Forschung und Vergleichung zeigt der Entwurf, daß die Galeriebekrönung nicht durchlaufend, sondern nur an den freien Stellen des Hauptgesimses so gedacht war, daß hinter den hochaufstrebenden Wimpergen kleine Schopfdächer den Brüstungszug unterbrechen und eine Vermittelung mit der Langhausbedachung herstellen sollten. Es kann nur als eine richtige ästhetische Konsequenz angesehen werden, wenn der Entwurf diese Galerie, welche von den Erbauern des Langhauses auf das Hauptgesims der von ihnen errichteten Transeptgiebel übertragen worden und daselbst thatsächlich zur Ausführung gekommen ist, auch für die Flügelmauern der Kreuzvorlagen in Anspruch nimmt, wo, zur Beruhigung der Zweifler, die zur Aufnahme der Brüstung dienenden alten Falze deutlich am Kranzgesims erkennbar sind. Dieß die Hauptpunkte des Wiederherstellungsprojekts auf der gen Süden gelegenen Schauseite.

Verschieden davon und ungleich einfacher liegen die Dinge auf der Nordseite des Langhauses. Hier haben die alten Meister augenscheinlich einer Einschränkung des Formenreichthums mit Absicht sich befleißigt, ohne Zweifel in Erwägung des Umstandes, daß auf dieser Seite, mit Ausnahme der Vogelschau von der Höhe der Burg Landskron, eine wirkungsvolle und genauere Ansicht der Kirche durch die örtliche Beschaffenheit des steil abfallenden, schon zu Merian's Zeiten mit Mauern umschlossenen Rebenhügels verwehrt ist. Zu der größeren Schlichtheit der Formen tritt hier, mehr noch wie an andern Stellen, die Abwesenheit wichtiger, nie zur Vollendung gediehener Bauglieder. Auch an der Nordseite sind weder Strebepfeiler noch Strebebögen jemals ausgeführt worden. Hier war sonach der Entwurf abermals darauf angewiesen, unbeirrt durch die prunkvolleren Formen analoger Bauglieder der Südseite, die Gestaltung der zu ergänzenden Theile in Uebereinstimmung mit dem einfacheren Charakter der nördlichen Langhauspartie zu suchen, was vollständig gelungen ist.

Mit welcher Entschiedenheit schon die alten Meister das einmal festgestellte Gesetz der Einschränkung beobachteten, dafür sei ein bemerkenswerthes, originelles Faktum als Beleg angeführt. An dem Hauptgesims des Hochschiffes ist die Gesimsbildung der Kreuzvorlage nur bis ungefähr zum Beginn der zweiten Jochabtheilung fortgeführt. An dieser Stelle bricht jedoch das Motiv der Profilirung plötzlich ab, und, gleichsam als stilistisches Interpunktionszeichen, ein besonderes Ornament an den Gesimskranz setzend, geht sie bleibend in eine jüngere Form über, womit weder Fialen, noch Wim-

perge, noch Galeriebrüstungen sich vereinigen lassen. (Fig. 6.) Diesen charakteristischen Fingerzeig hat der Entwurf wohl erwogen und der planmäßigen Schlichtheit der Nordpartie mit Treue und Konsequenz sich angeschlossen. Uebrigens hat auch diese Seite des Langhauses, ungeachtet geringeren Formenreichthums, viel des Schönen und Herrlichen aufzuweisen. Leider fehlt es aber auch hier, wie an der Schauseite, nicht an zahlreichen trümmerhaften Stellen, denen mit einer bloßen Ausbesserung nicht geholfen ist, sondern woran Erneuerungen von Grund aus nothwendig sind. Am gegenüberliegenden Beinhaus und an der darüber sich erhebenden Todtenkapelle, die für die Dauer der Arbeiten als Reißboden benützt wird, ist die Wiederherstellung schon der Vollendung nahe.

In dem bisher Besprochenen sind wir dem Entwurfe Schritt um Schritt durch sämmtliche Bautheile gefolgt, die in nächster Zukunft für die Wiederherstellung definitiv in Aussicht genommen sind. Auch die davon noch ausgeschlossenen Nebenkapellen haben wir in Betracht gezogen, deren Erneuerung auf altem Steinmetzengrund im Interesse der Kunst ganz besonders wünschenswerth ist. Aber der Entwurf geht weiter; er er-

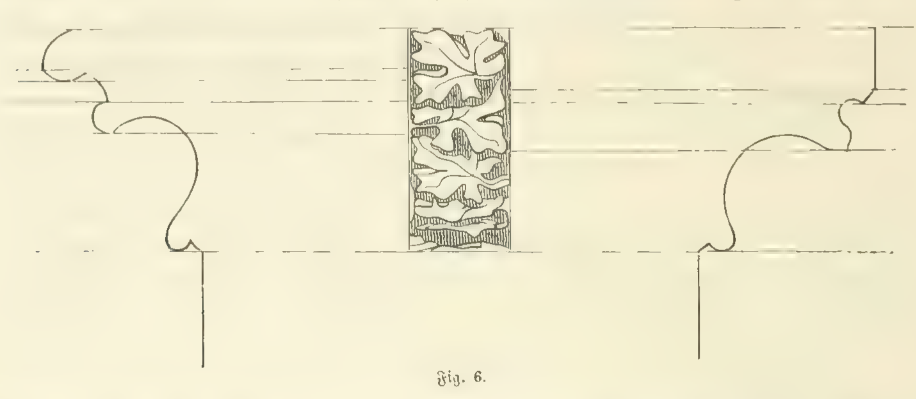


Fig. 6.

streckt sich, wie schon Eingangs flüchtig erwähnt, auf den Gesammtkomplex der Katharinenkirche. Und das mit Recht, da, um es wiederholt zu betonen, die volle Wirkung eines Kunstwerks nur vom Ganzen ausgeht. Gehen wir dem Entwurfe auch auf diesem Zukunftsgebiete nach, so führt schon ein rascher Ueberblick zur Erkenntniß, daß noch Manches, ja Vieles zu thun übrig bleibt, wenn dem Denkmal nicht auch ferner das traurige Wahrzeichen der Zerstörung anhaften soll.

Die romanischen Thürme mit ihrem spätgothischen, im Gewölbe technisch hochvollendeten Obergeschoß (inschriftlich von 1469) und ihren gleichaltrigen Schieferhelmen werden die bessernde Hand des Architekten nur wenig in Anspruch nehmen. Es wird genügen, die Durchbrechungen der Untergeschosse von späteren Vermauerungen zu befreien, an den Schallöffnungen des Obergeschosses das Maßwerk zu ergänzen und die schadhaften Stellen der Galeriebrüstungen wieder in normalen Stand zu setzen.

Andere Mängel begegnen dem formen- und farbenbefreundeten Auge des Beschauers bei dem Betreten des Inneren der Kirche. Wessen Blick fühlte sich nicht beleidigt Angesichts des butterfarbigen Ockeranstrichs, der in öder, ununterbrochener Monotonie den majestätischen Raum in allen seinen Gliedern und Abtheilungen überzieht und dem warmen satten Ton des bunten Sandsteins gewaltthätig jede Wirkung raubt? Und dann: wie lange sollen die vier hölzernen Joche des Mittelschiffgewölbes mit ihren ausdruckslosen Profilirungen des Rippenwerks fortbestehen, jenes Produkt der Scheinarchitektur aus den vierziger Jahren, ein Nothbehelf, der doch nur für eine sehr be-

schränkte Zeitdauer geschaffen sein kann? Hoffen wir, daß mit der Vollendung des Strebensystems am Außenbau auch dem Innenbau sein monumentales Recht widerfahre, daß das mit Gips verkleisterte Sparrenwerk verschwinde und neuen Gewölben aus Stein Platz mache, und daß durch die Entfernung des geschmackwidrigen Leimfarbenanstrichs die rein architektonische Bildung des wundervollen Raumes und mit ihr die leuchtende Wirkung der alten Glasgemälde den vollen Zauber wieder ausübe, der die gesättigte Grundstimmung des bunten Sandsteins zu absoluter Voraussetzung hat und worauf ohne Zweifel schon die ganze Anordnung der feinfühligen Werkmeister des 14. Jahrhunderts hinausgegangen war.

Hand in Hand mit der konstruktiven Gewölbeerneuerung und der dekorativen Instandsetzung des Inneren — wobei hier nur im Vorübergehen der aus ästhetischen Gründen dringend gebotenen Beseitigung des modernen, selbst den bescheidensten Forderungen des Stiles Hohn sprechenden plumpen Kanzelwerks gedacht sein soll — wäre die Mutation der Einzelformen an der zwischen den romanischen Thürmen sich einspannenden Giebelwand vorzunehmen, wo das neuere Pfosten- und Maßwerk der großen Lichtöffnung von höchst zweifelhafter Gothik ist und in bedenklichem Gegensatz steht zu dem darunter befindlichen edel profilirten Portale mit der allen Kunstfreunden wohlbekannten naiven Reliefdarstellung des englischen Grußes.

Der Schwerpunkt dessen, was zur allseitigen Wiederherstellung des Baukomplexes zu geschehen hat, liegt aber im Westchor. So lange dieses durch Eleganz der Formen und Weichheit der Linien ebenso ausgezeichnete, wie durch seine Höhenabmessung großartige Chorhaupt als Ruine dasteht, fehlt der ganzen Monumentalgruppe Abschluß und Vollendung. Wir haben diesen Bautheil als eine treffliche Schöpfung des 15. Jahrhunderts schon gekennzeichnet. An dieser Stelle sei nur noch darauf hingewiesen, daß die Schönheit des Westchores nicht in dem pittoresken Spiel einer phantastischen Kombination zahlloser bunter Formen beruht, sondern in jener edlen organischen Schönheit, die auch in dekorativer Hinsicht keinem Bauwerke fehlen darf, welches Anspruch auf Vollendung erhebt. In diesem Sinne genommen erinnert der Oppenheimer Westchor, obgleich bescheidener an Ausdehnung, an die würdevolle Eleganz des gothischen Chorschlusses am Münster zu Aachen.

Dieser Bedeutung eingedenk, wenn auch für's Erste, aber hoffentlich nicht aussichtslos der Zukunft vorgreifend, hat der Entwurf für diesen hochwichtigen Bautheil, auf Grund des in den Säulenvorlagen und Rippenansätzen waltenden Gesetzes, ein maßvolles Rautengewölbe mit steiler Bedachung vorgesehen, ebenso die Nebenbauten, Sakristei und Zither in diesem Sinne ideal rekonstruirt und dadurch der ganzen, nach Form und Inhalt gleich trefflichen Arbeit die Krone aufgesetzt.

Auf Eines sei zum Schluß noch hingewiesen. Da der Westchor durch die Giebelwand zwischen den flankirenden Thürmen als ein in sich beschlossener Bautheil dasteht, dessen Zusammenhang mit dem Langhause nur durch eine besondere Thüre vermittelt wird, während als Zugang von Außen eine selbständige Pforte auf der Südseite dient, so wirft sich unwillkürlich die Frage auf, welchem praktischen Zweck die wundervolle Halle in Zukunft dienen soll? Wie man uns versichert, sind Ostchor und Langhaus mehr als ausreichend zur Aufnahme der evangelischen Kirchengemeinde, so daß für deren gottesdienstliche Zwecke der Westchor, auch nach seiner Wiederherstellung, entbehrlich erscheint. Der katholischen Kirchengemeinde, die in der ehemaligen Franzis-

kanerkirche ihr eigenes Gotteshaus schon besitzt, den Westchor zur Benutzung zu überlassen, dazu liegt ebensowenig ein hinreichender Grund vor, was übrigens nicht ausschließt, daß dies ein Akt rühmenswerther Toleranz sein würde, zumal die ältere Schwestergemeinde die Katharinenkirche Jahrhunderte lang im Besitz hatte, eine sinnige rituelle Verwendung solcher Heiligthumsräume im Geiste der katholischen Kirche liegt und die beiden Konfessionen unterschiedslos zur Wiederherstellung des Bauwerks beisteuern. Da nun aber nach Lage der Dinge eine freie Hingabe der verwaisten Halle in diesem Sinne schwerlich Aussicht auf Verwirklichung hat, so dürfte Wunsch und Vorschlag gerechtfertigt sein, den herrlichen Chorraum mit Berechnung zu Dem zu machen, was er halb aus Zufall, durch die darin befindlichen Denkmäler der Plastik, thatsächlich schon ist: ein historisches Museum für christliche Kunstalterthümer des pfälzisch-rheinhessischen Landes. Schon sehen wir im Chorhaupt das Tympanon des Portals der niedergelegten St. Sebastianuskirche von Kunstfreunden an dieser Stelle geborgen und den Wänden entlang stehen figurenreiche Grabmäler pfälzischer Herrengeschlechter, Schöffenfamilien und Reichsschultheißen. Die Skulpturen gehören theils dem Mittelalter, theils der Renaissance an. Nicht wenige von ihnen haben, neben dem historischen und archäologischen, bedeutenden künstlerischen Werth. Leider waren sie im dachlosen Raume allzu lange den Unbilden der Elemente preisgegeben, bis ihnen vor einiger Zeit durch die Sorgfalt der jetzigen Bauleitung, bei Abdeckung der Hochwände des Westchores, der nöthige Schutz zu Theil geworden ist. Sowohl diese Skulpturwerke, wie die im Ostchor und Langhaus befindlichen, mitunter höchst ausgezeichneten plastischen Denkmäler, worunter Grabstätten der Dalberg, Knebel, zum Jungen, Hanstein u. a., fordern eine ausbessernde Hand, die jedoch in ihren Ergänzungen glücklicher sein müßte als jene, die seiner Zeit mit Gips nachhalf, der nun von Nasen, Händen und Gewändern wieder abbröckelt.

Kein Zweifel, die Bedeutung eines solchen Museums würde bei den ringsum im Lande, ungeachtet der Verwüstung und Profanirung, noch immer zahlreich vorhandenen Kunstalterthümern, die der Bergung harren, rasch zunehmen. Manche ehrwürdigen Reste deuten wie mit Fingern auf solche Schutzbedürftigkeit. Sollen wir Beispiele nennen? Wohlan, im nahen Nierstein dient ein frühchristlicher inschriftreicher Sarkophag als Brunnentrog und das Becken eines edelgothischen Taufsteines einem noch profaneren Zwecke.

Durch die Verwendung als christliches Museum würde der Westchor eine religiöse und patriotische Bestimmung zugleich erhalten. Der gesammte Baukomplex von St. Katharina aber würde mit der Wiederherstellung dieses durch seine ungewöhnliche Bautechnik und Formenschönheit gleich bewundernswerthen Heiligthums aufhören Das zu sein, was die Kirche bei der fortdauernden Trümmerhaftigkeit des Chores bleiben müßte — ein Torso.

Indem wir daher den Wiederherstellungsentwurf, nächst seiner Vortrefflichkeit im Einzelnen, auch wegen seiner auf die Wirkung des Ganzen ausgehenden allseitigen Vollendung besonders freudig begrüßen, wünschen wir seine fortschreitende Verwirklichung in künstlerisch realem Lapidarstil am Werke selbst in allen seinen Theilen, auf daß die darin waltende Idee in ächter Wiederherstellungskunst mit voller Reinheit zum Ausdruck komme, zum Ruhm der alten und neuen Meister, zum Schmuck der Stadt Oppenheim und des Rheinlandes, zur Ehre des hessischen und des deutschen Namens.

Dr. G. Schaefer.



Kunstliteratur.

Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Stils. Eine perspektivisch-ästhetische Studie von Dr. Guido Hauck. Mit 2 Figurentafeln. Eine Festschrift zur fünfzigjährigen Jubelfeier der technischen Hochschule zu Stuttgart. Stuttgart, Konrad Wittwer. 1879. 8. XII und 147 Seiten.

Perspektivische Zeichnungen regelmäßiger Objekte zeigen unter Umständen Verzerrungen, welche nur durch Abweichung von der strengen Konstruktion zu mildern oder zu beseitigen sind. Diese Abweichungen, gemeiniglich perspektivische Freiheiten genannt, laufen darauf hinaus, daß man für einzelne Partien des Bildes — meist solche, die weit vom Hauptpunkte entfernt liegen — einen veränderten Gesichtspunkt annimmt.

Das auf eine ebene Bildfläche projicirte Bild eines Körpers deckt sich zwar, vom Centralpunkte aus gesehen, mit dem Originale; wenn aber das Auge von einem anderen Punkte aus auf die Zeichnung blickt, treten jene Verzerrungen auf, welche mit zunehmender Entfernung vom Hauptpunkte wachsen; der Grund ist, daß die in der Zeichnung gegebenen Längen nicht dem Gesichtswinkel proportional sind, unter welchem ihre Originale wirklich erscheinen.

Angesichts der Unzulänglichkeit des traditionellen Systems stellt der Verfasser der vorliegenden Studie eine andere Theorie der Perspektive auf, welcher das Bestreben zu Grunde liegt, das „subjektive Anschauungsbild" durch die Zeichnung besser zum Ausdruck kommen zu lassen, als dieses bei strikter Durchführung der Centralperspektive der Fall ist.

Das subjektive Anschauungsbild hat zwei Haupteigenschaften: 1. Die scheinbare Größe einer Strecke ist proportional dem Gesichtswinkel. 2. Jede gerade Linie erscheint wieder als gerade Linie. Ein Bild, das diesen beiden Eigenschaften entspricht, ist nicht konstruirbar; der erstgenannten Eigenschaft, welche der Verfasser das Princip der „Conformität" nennt, würde die Central-Projektion auf einer Hohlkugel entsprechen; der anderen Eigenschaft, dem Princip der „Collinearität" entspricht die Centralprojektion auf einer Ebene. Der Verfasser bezeichnet es nun als Aufgabe der Perspektive, zwischen beiden Principien Kompromisse einzuleiten, und fordert nur als unerläßliche Bedingung die Gradlinigkeit des Horizontes und die Vertikalität. Ueberträgt man, unter Beobachtung dieser Bedingung, das auf eine Hohlkugel projicirte Bild in die Ebene, so zeigt dieses Bild die Horizontalen gegen den Horizont konkav gekrümmt.

Die Berechtigung dieser Methode sucht der Verfasser nachzuweisen auf Grundlage der physiologischen Optik; er konstatirt und begründet die durch den Proceß des Sehens bedingte Thatsache, daß das Auge unter Umständen gerade Linien als Curven sieht; er erblickt hierin eine Eigenschaft des subjektiven Anschauungsbildes und leitet zum Theil daraus die Zulässigkeit einer Wiedergabe der Curven in der Zeichnung ab; er beschränkt aber diese Zulässigkeit auf die Horizontalen, da eine gekrümmte Vertikale dem statischen Gefühl zu sehr widerspreche. Der Verfasser glaubt ferner als Beweis für die Berechtigung der Curvaturen eine Neigung der Künstler zu gebogenen Linien in's Feld führen zu können und erwähnt als Beispiel ein Bild aus dem Nationalmuseum zu Berlin (Gräb, Gräber der Familie Manns-

feldt), auf welchem thatsächlich die horizontalen Curvaturen als Mittel gegen Verzerrungen in konformer Beziehung angewendet seien. Ohne die ästhetische Wirkung des angezogenen uns unbekannten Beispiels in Zweifel ziehen zu wollen, haben wir doch gegen das Zeichnen grader Linien als Curven Einiges einzuwenden.

Erscheinen auch gerade Linien, wenn das Auge aus einer Sekundärstellung (nämlich ohne Kopfdrehung) dieselben verfolgt, gekrümmt, ja sogar bewegt, so ist das Endresultat der Betrachtung denn doch der Eindruck einer geraden Linie. Freilich spielt dabei das „Bewußtsein der Geradlinigkeit" eine große Rolle; ist doch die auf Erfahrung beruhende Verstandesthätigkeit ein Hauptfaktor bei der Beurtheilung jeder Form; keinesfalls darf die gekrümmt gezeichnete Gerade als Curve in's Bewußtsein kommen; das ist aber, wie auch die vom Verfasser gegebene Figur 1 thatsächlich zeigt, schon bei einem Sehwinkel von 30—36° der Fall — also bei einer Augendistanz, welche kaum noch die bekannten Verzerrungen aufkommen läßt. (Die eigentlichen Horizontalen fehlen in der Fig. 1 ganz; die Zeichnung stellt 4 Reihen von je 8 Pfeilern dar, jedoch ohne ein daraufliegendes Gebälk; zeichnet man dasselbe, oder auch einen Unterbau, hinzu, so sind die Curven sehr auffallend, selbst wenn man nur den vierten Theil der ganzen Gebäudelänge in Betracht zieht). Unserer Ansicht nach entspricht das nach der conform-perspektivischen Methode konstruirte Bild ebenso wenig dem subjektiven Anschauungsbilde wie die übliche Centralprojektion.

Der Verfasser kommt indessen schließlich zu einem Resultate, das um so befriedigender ist, als es im Wesentlichen mit dem traditionellen System übereinstimmt. Er sagt: „Es findet bei einer Augendistanz, wie sie gewöhnlich gewählt wird, eine solche Uebereinstimmung zwischen den Bildern der conformen und der collinearen Perspektive statt, daß die Gefahr einer Verzerrung nach der einen oder anderen Seite hin als vollkommen aufgehoben erscheint . . . .

Bei kleinerer Augendistanz kann man die Zeichnung zunächst collinearperspektivisch anlegen und dann nachträglich die eventuellen Verzerrungen im Sinne der conformen Perspektive modificiren. In dieser Weise ist zum Beispiel Raffael stets verfahren 2c. . . . .

Bei noch kleinerer Augendistanz, wie sie — allerdings selten — bei Interieurs vorkommen können, dürften die Curvaturen nach dem Vorgange von Gräb zur vortheilhaften Anwendung kommen. Den Zwecken des Architekten und Ingenieurs kann in der Regel nur die stramme Collinearperspektive Genüge leisten . . . ."

Wir haben im Vorstehenden nur andeutungsweise den Inhalt der vielseitig anregenden Schrift berührt, erwähnen noch der geistreichen Skizze im Anhange: Ueber physische und psychische Formenfreude" und gehen zur zweiten Abhandlung über. Dieser zweite Theil des vorliegenden Buches bereichert die Literatur über die Curvaturen der hellenischen Architektur um einen geistreichen Essay.

Der Verfasser betrachtet die Curvaturen als speciell dem dorischen Stil angehörig und sucht in dessen Eigenthümlichkeiten die zwingenden Motive für die Durchführung einer uns so ungewöhnlich scheinenden Konstruktion. Den Ausgangspunkt für die Theorie des Verfassers bilden die im ersten Theile des Buches besprochenen „subjektiv-perspektivischen" Curvaturen.

Der Verfasser stellt den Satz auf, daß die Alten für Curven von vornherein weit empfänglicher waren als wir — weil sie eben noch unschuldig genug waren, die geraden Linien als Curven zu sehen, nicht verdorben durch gradlinige Zeichnungen und Photographien. Von diesem Standpunkte aus faßt er zunächst die Säulenschwellung und Verjüngung als Imitation der subjektiven Curvaturen auf; danach wäre also die griechische Säule die Nachahmung der sphärisch-perspektivischen Projektion eines Cylinders.

Der Verf. will dagegen für die horizontalen Curven nicht ohne Weiteres dasselbe gelten lassen. Als erläuternde Illustration für das diesbezügliche Raisonnement dient die schon erwähnte Zeichnung, welche vier Reihen von je acht Pfeilern darstellt, gesehen von einem der Mitte gegenüberliegenden Punkte. In diesem „conform-perspektivischen" Bilde erscheinen die Horizontalen (nämlich die Ober- und Unter-Kanten und die Fugen) gegen den Horizont concav

gekrümmt, zugleich nehmen die als gleich angenommenen Pfeilerbreiten resp. Zwischenräume der Fronte von der Mitte aus nach beiden Seiten ab; Beides, die Curvaturen und das Abnehmen der Breitendimensionen gehören untrennbar zusammen; diese Zeichnung entspricht dem Typus des subjektiven Anschauungsbildes. Der Verf. folgert nun so: Steht man der Mitte einer Reihe von gleich breiten und gleich weit auseinanderstehenden Pfeilern oder Säulen gegenüber, so erscheinen die zugehörigen Horizontalen gekrümmt und die Breitendimensionen von der Mitte aus nach links und rechts abnehmend; wären die Säulendicken und Zwischenräume in Wirklichkeit abnehmend, so würde die so verstärkte Wirkung der Abnahme die Nothwendigkeit nach sich ziehen, auch der scheinbaren Krümmung der Horizontalen durch eine wirkliche Krümmung nachzuhelfen, um das perspektivische Gleichgewicht herzustellen. Nun tritt beim dorischen Tempel faktisch eine Abnahme der Intercolumnienbreite ein, also — ist auch die Curvatur der Horizontalen nöthig geworden.

Diese Folgerung ist so interessant, daß wir bedauern, die Voraussetzungen nicht bestätigt zu finden. Wir wollen hier nicht das subjektive Anschauungsbild an sich, sondern nur die Anwendung auf die Architektur der Griechen einer Kritik unterziehen.

Zunächst beruht die Theorie auf der Annahme, daß nur bei dorischen Tempeln Curvaturen ausgeführt wurden; aber Penrose[1]) fand Curven am Stylobat des Jupitertempels, und das einzige ionische Monument, welches untersucht werden konnte, das Erechtheum, ist stark zerstört und von kleinen Dimensionen; doch, abgesehen davon, sind auch die weiteren Voraussetzungen nicht stichhaltig. Der Verf. geht von der Thatsache aus, daß beim dorischen Tempel, in Folge der Stellung von Triglyphen an den Ecken, die Eckintercolumnien kleiner sind als die übrigen unter sich gleichen Säulenzwischenräume; und sagt nun: „Es ist zunächst einleuchtend, daß bei dem weitaus häufigsten Fall, wo sechs Säulen in der Front standen, durch die geringere Breite der äußersten Intercolumnien der Eindruck der successiven Verjüngung nach rechts und links entstehen mußte, insoferne das Auge die zwei Intercolumnien zwischen den drei Säulen rechts und ebenso diejenigen links mit einander verglich. Aber auch bei einer größeren Anzahl von Säulen, wie z. B. an der Parthenonfronte oder an den Langseiten, mußte die geringere Breite der einzigen äußersten Intercolumnie die Vorstellung einer allmählichen Verjüngung sämmtlicher Intercolumnien erwecken &c."

Nun scheint uns das eine starke Behauptung zu sein, die durch unsere eigene Beobachtung keineswegs unterstützt wird; selbst wenn man einmal annehmen wollte, daß diese Täuschung stattfinde, wenn sich das Auge der Frontmitte gegenüber befindet, so zeigt doch die schräge Ansicht ganz auffallend das Gegentheil. Der Verf. glaubt freilich annehmen zu müssen, daß dem Hellenen die Frontansicht allein maßgebend war, eine Annahme, die um so willkürlicher erscheint, wenn man in Betracht zieht, wie wenig gerade bei der Stellung des Parthenon und dem ganzen Arrangement der Gebäude auf der Akropolis, wie auch anderer noch rekonstruirbarer griechischer Gebäudegruppen, auf Symmetrie und Frontansicht Rücksicht genommen ist. Ferner müßte der Verjüngung der Intercolumnien (welche nur ausnahmsweise wirklich vorkommt) ein allmähliches Dünnerwerden der in der Reihe aufeinander folgenden Säulen entsprechen, was nicht der Fall ist; auch spricht Vitruv, den der Verf. in Bezug darauf anführt, nicht von einem allmählichen Dünnerwerden der Säulen, sondern er sagt, daß bei weitsäuligen Tempeln die Säulen dicker sein müßten als bei engsäuligen.

Dagegen konstatirt der Verf., daß nach Penrose's Messungen die mittleren Metopen der Ostseite des Parthenon breiter sind als die Eckmetopen; aber diese Breitenabnahme ist durchaus keine stetige.

Sowenig wir nun die Voraussetzungen anerkennen können, welche nach der subjektiv-perspektivischen Theorie eine Krümmung der Horizontalen nach sich ziehen müßten, so wenig können wir dem Verf. beipflichten, wenn derselbe nachzuweisen sucht, daß die Architekten des Parthenon in der Verschiebung der vorletzten Triglyphe gegen die Intercolumnienmitte eine

1) An investigation of the principles of Athenian Architecture, by F. C. Penrose.

Störung der perspektivischen Harmonie sahen, einen Fehler, der auf alle Weise vertuscht werden mußte. Es heißt an der betreffenden Stelle:

„Der Fugenschnitt des Epistyls war so angeordnet, daß die vertikalen Fugen genau auf die Mitte der dritten, fünften, siebenten u. s. w. Triglyphe trafen, so daß also die Länge eines der fünf inneren Architravsteine gleich der doppelten Triglyphenentfernung war. Diese Anordnung war lediglich durch die Rücksicht auf den angenehmen Eindruck veranlaßt, da die Epistylfugen von unten deutlich sichtbar waren. Bei dem allgemeinen Ausgleichsverfahren des Ecktriglyphen-Conflittes ergab sich nun der Uebelstand, daß die zweitletzte Triglyphe nicht über die Mitte der äußersten Intercolumnie zu stehen kam, sondern nach außen fiel.

Um nun diesen Mißstand weniger auffallend hervortreten zu lassen, wurde das folgende raffinirte Mittel angewendet: Es wurde 1) die unterhalb der Triglyphe befindliche Tropfenregula etwas nach rechts verschoben [1]) und 2) die zweitletzte Säule etwas nach links gerückt. Hiedurch wurde die äußerste Intercolumnie noch etwas mehr verkleinert, aber deren Mitte der Triglyphenmitte näher gerückt. Und zwar wurden die Größen der beiderseitigen Verschiebungen so gewählt, daß die Mittelpunkte der Triglyphen-Unterkante, der Regula-Unterkante und des Stückes der Epistyl-Unterkante zwischen den beiden Säulenabaci in gerade Linie zu liegen kamen. Um ferner die Verschiebung der Säulenachse gegen die Epistylfuge weniger auffallend zu machen, wurde auch die letztere etwas nach links gerückt 2c. 2c."

Dagegen ist einzuwenden, daß in der griechischen Architektur von einer Benützung der Fugen zu ästhetischer Wirkung überhaupt nicht die Rede sein kann, am allerwenigsten an den struktiven Theilen; das widerspricht der Tradition der antiken Kunst überhaupt und der Technik des Parthenon insbesondere; und, selbst wenn wir eine Färbung der ganzen Architravfläche nicht annehmen wollen, so mußte doch die Bemalung der Tropfenregula und des Architravsaumes die Fugen an diesen Stellen verdecken. Ueberdieß sind die Fugenfinessen nur auf dem Reißbrett in geometrischer Zeichnung zutreffend. An dem Bauwerke selbst macht nur eine eigene Untersuchung die Vergleichung der in verschiedenen Flächen liegenden Punkte möglich, geschweige denn, daß sich die Säulenachsen und Epistylfugen, von unten gesehen, gegen einander abwägen ließen. Die angegebene Verschiebung der Tropfenregula ist nur an der zweitletzten Triglyphe der linken Seite der Ostfronte eine Thatsache, an der rechten Ecke giebt Penrose, der jede Abweichung verzeichnet, eine solche Verschiebung nicht an; sie ist eben eine Zufälligkeit; auch ist der Betrag der Seitwärtsschiebung nur etwa 6 mm. bei einer Triglyphenbreite von 84 cm. und einem Vorsprung der Tropfenregula vor die Triglyphenfläche von 6 cm. Die vom Verf. ferner angeführte Verschiebung der zweitletzten Säule gegen die Ecksäule findet in der That statt, jedoch an der rechten Ecke der Ostseite um noch 26 mm. mehr als an der linken; ein Blick auf Penrose's Grundriß zeigt, daß alle acht Eckintercolumnien verschieden sind, und zwar zeigt sich eine Differenz von 39 mm. bei 1,875 m. Durchschnittsweite; ähnliche Unterschiede zeigen auch die übrigen Intercolumnien an allen vier Seiten des Tempels.

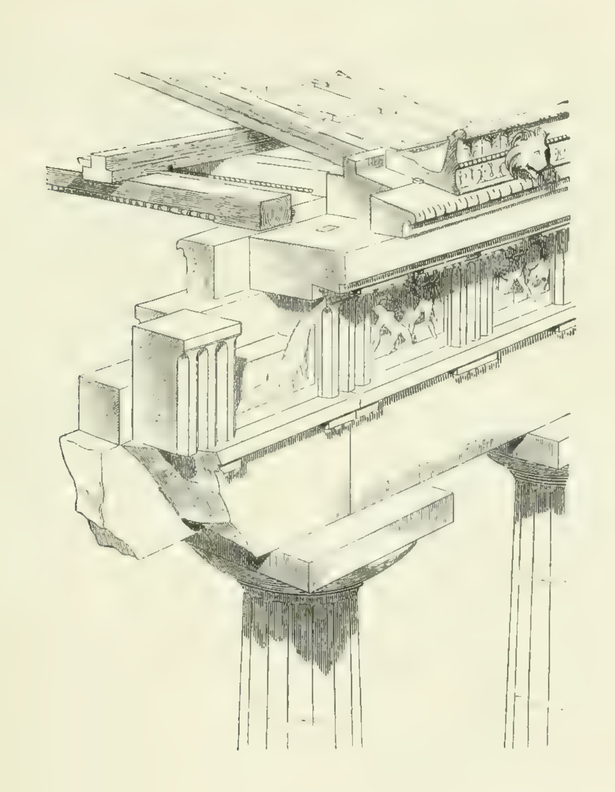
Uns scheinen die Grübeleien über die „Ausgleichsfinessen des Ecktriglyphen-Conflittes" etwas kleinlich. Die technische Durchführung des Parthenonbaues mit all ihren Raffinements ist so außerordentlich, daß der Betrachtende stets von Neuem von Bewunderung erfüllt wird; die Werkstücke jeder Art sind so herrlich gearbeitet, daß sie kaum wie Menschenwerk, sondern wie Naturerzeugnisse erscheinen; die Zusammenfügung der einzelnen Blöcke ist von unübertrefflicher Genauigkeit. Mit der außerordentlichen Sorgfalt der Arbeit verträgt sich aber sehr wohl ein gewisses Maaß von Unregelmäßigkeit in Hinsicht der Symmetrie und Zahlenübereinstimmung. Faktisch finden sich beim Parthenon Unregelmäßigkeiten, besonders in den Intercolumnien und Metopenbreiten, die nur als Zufälligkeiten zu erklären sind, wie dieß bereits Penrose auseinander gesetzt hat. Der Verf. zählt auch noch die Abweichung der vertikalen Abakusflächen vom Loth zu den Ausgleichsmitteln des Triglyphen-Conflittes; die Krönung

1) Der Verf. spricht von der linken Seite der Ostfronte.

des Ganzen aber und das letzte Glied in der Kette der Ausgleichsfinessen bilden eben die Curven der Horizontalen, welche außerdem auch noch die Vermittlung übernehmen zwischen der angenommenen starken Verjüngung der Intercolumnien und der schwächern der Metopen; diese „vermittelnde und versöhnende Rolle", die „jungirende Funktion" der Curvaturen bezeichnet der Verf. als den hauptsächlichsten Grund der wohlthuenden Wirkung derselben.

Aber er sieht das eigentliche Ziel nicht erreicht: „der Conflikt zwischen der Metopen-Eintheilung und der Säulenstellung" ist nur gemildert, nicht gehoben;" eine Thatsache, welche nach Vitruv berühmte Architekten veranlaßte, den dorischen Stil überhaupt zu verwerfen.

Wir haben uns der Hypothese des Verfassers gegenüber verneinend verhalten, ohne derselben eine endgiltige Erklärung entgegensetzen zu können: es wird immer schwierig sein, die Beweggründe zu zergliedern, welche den Künstler veranlaßten, so und nicht anders zu verfahren; doppelt schwierig den Griechen gegenüber, für deren künstlerisches Empfinden wir kaum einen Maßstab haben. Mit der Anwendung des: Si enim ad libellam dirigetur, alveolatus oculo videbitur auf die Curvaturen der hellenischen Tempel, pflegt sich der moderne Künstler zu begnügen, weil seine Erfahrung in vielen Fällen mit diesem Satze Vitruv's übereinstimmt; aber derselbe ist zu allgemein gehalten, um wirklich zu genügen und wir begrüßen jeden neuen Versuch, die Nothwendigkeit der Curvaturen zu begründen, als einen Schritt auf dem Wege zur Lösung der offenen, vielbehandelten Frage. G. N.



Notizen.

Der angebliche Maler Cramer aus Ulm. Ein interessantes Beispiel dafür, wie Künstlernamen gemacht werden und, einmal geschaffen, bis in die neueste Zeit durch alle Künstlerlexika und Handbücher der Kunstgeschichte sich fortpflanzen, ist der Name dieses Künstlers. Die Veranlassung zu einer eingehenden Untersuchung über den Ursprung des Namens gab mir eine Notiz im VIII. Bde. von Schnaase's Kunstgeschichte, S. 433, wo es in der ersten Anmerkung heißt: „Den Grund dieser Benennung kenne ich nicht, da der Name nicht einmal bei Weyermann vorkommt." — Die früheste Erwähnung des Namens Crämer als Glasmaler findet sich im ersten Supplementbande zu Füeßli's Künstlerlexikon, welcher 1767 erschien; hier wird derselbe unter dem Artikel Heschler (Bildschnitzer in Ulm im 17. Jahrhundert) neben Hans Wild als Verfertiger der Fenster im Münster und Rathhaus angeführt. Weyermann in seinem 1798 erschienenen Buche: „Nachrichten von Gelehrten, Künstlern und andern merkwürdigen Personen aus Ulm", bekanntlich der Hauptquelle für alle späteren Forscher, führt den Namen gleichfalls an, offenbar nach Füeßli, obgleich er in Klammern beifügt, „aus handschriftl. Nachrichten." In seinen, im Kunstblatt 1830 abgedruckten, Beiträgen zur Geschichte der Kunst und der Künstler in Ulm werden 72 Ulmer Malernamen aus Urkunden und Bürgerverzeichnissen mitgetheilt, darunter aber keiner Namens Krämer oder Cramer. Ebensowenig führt Jäger in seinem trefflichen Buche: „Ulm's Verfassung, bürgerliches und commerzielles Leben im Mittelalter 1831" diesen Namen auf; dagegen sagt er, Hans Wild sei der berühmteste Glasmaler im südlichen Deutschland. Er verfertigte die beiden schönen Fenster, das Rathsfenster und das, welches die Kramerzunft in das Münster stiftete. Auch für das Rathhaus fertigte er ein Fenster. Dagegen nennt Dietrich in seiner 1825 erschienenen Beschreibung Ulms den Namen wieder, offenbar nach Weyermann. Inzwischen erschien der von dem bayrischen Galerie-Inspektor Dillis verfaßte Katalog der Gemäldesammlung in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Hier werden unter dem Namen Cramer aus Ulm zwei Gemälde mit je vier Heiligen (No. 41 und 43) angeführt. Wenn bisher Cramer nur als Glasmaler fungirte, so tritt er jetzt auch als Tafelmaler auf und wird als solcher durch Nagler im dritten Bande seines Künstlerlexikons 1836 aufgeführt. Dieser sagt wörtlich: „Cramer, einer der ältesten Ulmischen Maler, dessen Blüthezeit nicht angegeben werden kann. In der St. Moritzkapelle zu Nürnberg befinden sich zwei Bilder von ihm, welche Heilige vorstellen. Das eine der Bilder ist auf Goldgrund, Zeichnung und Färbung gering, wenig Ausdruck." — Ferner treffen wir Cramer wieder als Glasmaler angeführt und zwar nach Füeßli in Geßert's Geschichte der Glasmalerei, 1839. Unbegreiflich ist es, daß Grüneisen und Mauch in ihrem bekannten 1840 erschienenen Buche: „Ulms Kunstleben im Mittelalter," das alte Märchen ebenfalls wieder auftischen, indem sie unsern Cramer als den Genossen des Hans Wild namhaft machen. Waagen folgt in seinem 1845 gedruckten Werke: „Kunstwerke und Künstler in Schwaben, Franken &c." Grüneisen und Mauch, macht aber bei der Besprechung der dem Cramer zugeschriebenen Gemälde in der Moritzkapelle zu Nürnberg die Bemerkung, daß ihm



des Vaters, als der Sohn freiwillig in die Armee eintreten wollte und es entsprach das Einjährig-Freiwilligen Jahr 1875—1876 ganz den Neigungen des jungen Künstlers, der nun eine Reihe köstlicher Genrebilder, meist aus dem Leben der Fischer am Bodensee (nun in Liverpool und Köln) malte. Ihnen folgte eine junge Prinzessin, auf ihrer Promenade devotest von Landleuten begrüßt, ein Werk, das gerechtes Aufsehen machte. Allzeit aber erwies sich Ernst Zimmermann als ein ungewöhnlich feines Farbentalent. Was seinen „Knaben Jesus im Tempel" anlangt, so war die internationale Ausstellung kaum eröffnet, als das räumlich große Werk schon seinen Käufer fand.

C. A. Regnet.

Die Waldkapelle, von Jobst Riegel. Die in den letzten Decennien zu Tage getretenen Bestrebungen, der Kunst der Radirnadel, die nur noch in verschwindend wenigen Ausnahmsfällen geübt werden, wieder größere Aufmerksamkeit zuzuwenden, haben allerorten die schönsten Früchte getragen und zahlreiche Künstler aufgemuntert, sich dieser Technik zu widmen. So auch den am 17. Januar 1878 in München mit Tod abgegangenen Jobst Riegel, dessen Nadel wir das der heutigen Nummer der Zeitschrift beiliegende schöne Blatt „Waldkapelle" verdanken, und das uns nicht blos eine feste und doch zarte Hand, sondern auch tiefpoetischen Sinn zeigt. — Jobst Riegel ward am 28. März des Jahres 1821 in der alten Reichsstadt Nürnberg geboren, wo sein Vater als Büttner-Meister und Weinküfer im Rathskeller lebte. Nach seines Vaters, eines schlichten Mannes Willen, sollte Jobst dasselbe Gewerbe ergreifen. Es entsprach dies aber keineswegs den Neigungen des aufgeweckten Knaben, der den Wunsch hegte, sich der Kunst, deren Werke ihm in seiner Vaterstadt allerorten entgegentraten, zu widmen. Lange widerstrebte der Vater den Bitten des Sohnes, endlich aber ließ er sich erweichen und schickte Jobst in die Kunstschule, in welcher dieser den ersten Unterricht erhielt. Nach Vollendung des vorgeschriebenen Besuches trat Jobst in das Atelier Poppel's ein: er hatte sich entschieden, Kupferstecher zu werden und fand nun bei Poppel die günstigste Gelegenheit, sich zu einem solchen entsprechend auszubilden. Es war das landschaftliche Fach, dem Riegel mit besonderer Vorliebe zugethan war und in welchem er von Poppel tüchtig gefördert wurde. Obwohl es Riegel nicht an Aufträgen fehlte, von denen man annehmen durfte, sie würden seine ganze Arbeitskraft beanspruchen, ließ er es sich doch an der bisher geübten Technik keineswegs genügen und warf sich mit rastlosem Eifer auf die Aquarellmalerei. Sein von einem frischen Talent unterstützter Fleiß ward bald von schönen Erfolgen gekrönt. Inzwischen aus Nürnberg nach München übergesiedelt, hatte er das Glück, durch seine Arbeiten die Aufmerksamkeit des Königs Ludwig II. auf sich zu ziehen, der ihm in den letzten zehn Jahren so zahlreiche Aufträge zuwendete, daß unser Künstler durch deren Ausführung fast ganz in Anspruch genommen wurde. Gleichwohl entstanden während dieser Zeit verschiedene Radirungen von des Künstlers Hand, darunter unsere „Waldkapelle" vom Jahre 1875. Seine Leistungen durften sich des Beifalls des Königs in so hohem Grade erfreuen, daß dieser ihn durch Uebersendung seines photographirten Bildnisses auszeichnete. — Leider sollte sein Glück nicht von langer Dauer sein: nach hartem Kampfe ward er den Seinen und seiner Kunst in einem Alter entrissen, das seiner Thätigkeit noch weiten Spielraum zu gestatten schien.

C. A. Regnet.







Alfred Woltmann.

Geb. zu Charlottenburg am 18. Mai 1841; gest. zu Mentone am 6. Febr. 1880.



enn etwas im Stande ist, uns über den allzufrühen Verlust Alfred Woltmann's zu trösten, so ist es die Ueberzeugung, daß dies kurze Leben ein selten reiches und ein selten glückliches gewesen. Ich wüßte — es erscheint vielleicht nicht taktvoll, wenn der Schilderer eines so hervorragenden Forschers an dieser Stelle mit seinem Ich hervorzutreten wagt, aber die zwanzigjährige Gewohnheit beständigen und vertrautesten Verkehrs mit dem Heimgegangenen würde es ihm vielfach schwer machen, solches Hin einmischen des Subjektes in der Form — und doch nur in dieser — zu vermeiden, und diese Aeußerlichkeit ist am Ende der Bemühung nicht werth; also sei's, wie's natürlich ist: — ich wüßte von keinem wirklichen, ernstlichen Mißgeschick, das ihn betroffen, abgesehen von seinem vorzeitigen Tode. Denn daß er zweimal vergeblich einen Anlauf genommen hat, sich ein Haus und eine Familie zu gründen, war weniger ein Unglück, als es ein Glück war, daß er beide Male noch rechtzeitig erkannte, wie wenig geeignet seine Wahl gewesen, um eine wirkliche Beglückung erhoffen zu lassen. Auch hat er zwar keine Titel und sonstige „Würden" erlangt, außer denjenigen, welche seinem Amte und Berufe entsprachen; aber er hatte eine hinreichend bewußte Einsicht in die Werthlosigkeit von all dergleichen, um die Entbehrung in keiner Weise als störenden Miß

erfolg auch nur zu bemerken: vielmehr fand er eine vollständige Befriedigung und ausreichende Belohnung für sein Schaffen und Streben in dem keineswegs eitlen, sondern auf strenger Selbstkritik fußenden, aber sehr ausgeprägten, und niemals blöde — oder, wie die Unfähigen das heuchlerisch zu benennen zur schlechten Gewohnheit gemacht haben, bescheiden — verheimlichten Bewußtsein seines eigenen Werthes.

Wie Woltmann schon früh, zum Theil noch als Gymnasiast, durch die freundschaftlichen Beziehungen seines Vaters, Dr. Friedrich Woltmann, der als Universitätsbibliothekar zu Breslau 1873 gestorben, mit den hervorragendsten Vertretern der Kunstwissenschaft zu Berlin in Berührung gekommen ist, davon hat er selbst in seiner Biographie Waagen's (s. dessen „Kleine Schriften", S. 33 ff.) einen anziehenden Bericht gegeben. Im Zusammenwirken mit seinen aus Neigung betriebenen Studien in den Berliner Kunstsammlungen, namentlich in der Gemäldegalerie, hat dieser Verkehr bestimmend auf ihn eingewirkt und ihn nach kurzem äußeren Schwanken — er war auf der Universität anfänglich, selbst noch in München, dem Namen nach Jurist — endgiltig der Kunstwissenschaft zugeführt.

Das Stadium der Forschung in dieser, in welches er eintrat, stimmte auf's trefflichste zu seinen Neigungen und Fähigkeiten. Die Kunstwissenschaft, eine der jüngsten Disciplinen, hat infolge ihrer Jugend, da sie in methodischer Beziehung ihren älteren Schwestern nachzueilen gezwungen war, um sich ebenbürtig neben sie stellen zu dürfen, eine erstaunlich schnelle Entwicklung durchlaufen. In den beiden ersten Decennien unseres Jahrhunderts ist von einer wissenschaftlichen Behandlung der modernen Kunstgeschichte (im Gegensatze zur antiken) noch kaum die Rede. Da beginnt um's Jahr 1820 mit Rumohr's und Waagen's Thätigkeit — um nur zwei epochemachende Namen anzuführen — eine methodische und gründliche Erörterung kunstgeschichtlicher Gegenstände, gelegentlich betrieben mit dem ganzen Rüstzeuge wissenschaftlicher Arbeit, sich Bahn zu brechen; aber vorerst haftet ihr noch darin der dilettantische Charakter aller früheren Kunstbetrachtungen an, daß die Gegenstände auf's Gerathewohl und nach zufälliger Gelegenheit und Neigung ergriffen werden, die Beleuchtung des Einzelnen durch das Ganze noch vermißt — oder vielmehr noch nicht vermißt wird.

Inzwischen zog sich das Maschennetz, welches um das Gesammtgebiet der kunstgeschichtlichen Erscheinungen gesponnen wurde, durch solche Sonderuntersuchungen allgemach so eng zusammen, daß nicht mehr fast vereinzelte Bruchstücke desselben sich dem Auge darstellten, sondern der Zusammenhang ersichtlich ward, die Lücken als solche erkennbar wurden. So wurde nach genau zwei Jahrzehnten die klare Darstellung jenes Zusammenhanges unter nothdürftiger Ausstopfung dieser Lücken zum Bedürfniß: und es wird ein ewig denkwürdiger Beweis für die Gewalt der sogenannten „Logik der Thatsachen" bleiben, daß genau gleichzeitig — im Anfange des fünften Decenniums — von zwei verschiedenen Seiten und von ganz verschiedenen Standpunkten aus, in Kugler's „Handbuch der Kunstgeschichte" und in Schnaase's „Geschichte der bildenden Künste", der gelungene Versuch einer wissenschaftlichen Orientirung über das Gesammtgebiet der neuen und damit erst fertigen und selbständigen Disciplin unternommen wurde. Es ist höchst bedauerlich, daß die — nicht bloß als historisches Denkmal merkwürdige Vorrede Schnaase's, welche sich über das Verhältniß der beiden Versuche zu einander mit der gewohnten lichtvollen Klarheit und treffenden Schärfe des Verfassers ausspricht, natürlich auf Anordnung des letzteren — in die zweite Auflage des Werkes nicht mit

aufgenommen worden ist. Zwei weitere Jahrzehnte hatten damit zu thun, diese Versuche durchzuführen, ihre unvermeidlichen Schwächen auszugleichen, die Orientirung zu vervollständigen und zu verbessern und die wesentlichsten Errungenschaften in Methode und Darstellung zum Gemeingut der nun auch zahlreicher werdenden Anhänger der neuen Disciplin zu machen. Es war die Zeit, in der man hauptsächlich die Denkmäler selber reden ließ. Die von den Begründern der Wissenschaft mit Recht geforderte Autopsie wurde eifrig und gewissermaßen als Selbstzweck kultivirt, wobei die ungeahnte Verbesserung des Reiseverkehrs durch die Eisenbahnen, wie als Erleichterung, so auch als Anreiz zu statten kam.

Indessen mußte sich bald herausstellen, daß die in den betreffenden Forscherkreisen allgemeine Verbreitung sehr ausgedehnter eigener Anschauung von den Kunstdenkmälern der Wissenschaft kaum mehr zum Vortheil gereichte, wenn der Autopsie selber nicht neue Ziele gesetzt und der Wissenschaft neue Hilfsmittel der Forschung zur Verfügung gestellt wurden, während sich gleichzeitig das Bedürfniß nach allgemeiner Orientirung vorläufig befriedigt fühlte, wenigstens in der bisherigen Art und Richtung. Es ist interessant, daß der überschauenden Betrachtungsweise gerade im Jahre 1860 durch Semper's „Stil" höhere Ziele gesteckt wurden, augenscheinlich zu früh, da zwanzig Jahre nicht genügt haben, mehr als ein paar schüchterne und mehr als halb mißrathene Versuche zum Beschreiten des Wegs auf diese neuen Ziele hin hervortreten zu lassen. Erfolgreicher war die Anregung zu einer anderen Richtung der kunstwissenschaftlichen Forschung: es begann die Epoche der Specialstudien mit Herbeiziehung alles irgend auffindbaren Materials, also vornehmlich auch des Literarischen aller Art, insbesondere der Urkunden. Nicht als ob bis dahin keine archivalischen Forschungen u. dergl. angestellt, nicht einzelne kunstgeschichtliche Gegenstände der Untersuchung unterworfen worden wären; mit Ausschließlichkeit macht sich zu keiner Zeit die zusammenfassende oder die specialisirende Richtung in der wissenschaftlichen Arbeit geltend. Aber zweierlei kündigt den Eintritt einer neuen Epoche um's Jahr 1860 an: erstens tritt die Specialforschung in den Vordergrund: sie nimmt das Interesse vorwiegend in Anspruch, sie führt das große Wort, sie erkühnt sich wohl gar der Ueberhebung, als sei sie allein wissenschaftliche Beschäftigung. Wichtiger noch ist das Zweite: der Geist der Fragestellung in der Wissenschaft ändert sich. Bis dahin war die Kunstwissenschaft dogmatisch gewesen. Ihr Streben war, kennen zu lernen, zu ordnen, zu bestätigen. Daß es dabei hie und da zu berichtigen gab, befremdete oft mehr, als es erfreute, und die dilettantischen Kreise, die der Kunstwissenschaft ihre hin und wieder fragwürdig angenehme Theilnahme zuwenden, stehen ja bekanntlich noch heute auf diesem dogmatischen Standpunkte. Die wissenschaftliche Kunstbetrachtung hat diesen seit zwei Jahrzehnten überwunden und steht seitdem auf dem kritischen Standpunkte. Sie hält nichts für wahr und sicher, als was bewiesen ist, und sie hat deshalb mit der bestimmten Absicht das ganze Gebiet ihrer Erkenntniß Theil für Theil durchgearbeitet, alles Einzelne auf den Grad seiner Zuverlässigkeit zu prüfen und es soweit wie möglich kritisch festzustellen. Wie diese Kritik überall vom Zweifel ausgehen muß, so ist sie zum Theil zur Zweifelsucht ausgeartet und ist gelegentlich stolz darauf, möglichst viel zu bezweifeln; ein nothwendiges, wenigstens natürliches Durchgangsstadium, das als ständiger Anreiz zum Schaffen positiver Erkenntniß werthvoll und keineswegs deshalb gering zu schätzen ist, weil es an sich von Krankhaftigkeit und Unreife zeugt.

Die neue Epoche konnte nicht deutlicher bezeichnet werden als dadurch, daß sich die einfache Bearbeitung eines Hauptwerkes der vorangegangenen Periode als unmöglich erwies: Waagen mußte die, die deutschen und die niederländischen Schulen behandelnden Theile von Kugler's „Geschichte der Malerei" zum Zwecke der 1860 erschienenen englischen Ausgabe von Grund aus umgestalten. Und wie Kugler's Werk selber 1837 eine neue Richtung in der Wissenschaft verkündigt hatte, so waren der Bearbeitung desselben 1857 zwei epochemachende Erscheinungen vorausgegangen: Crowe und Cavalcaselle's History of flemish painters und die zweite Auflage des Antwerpener Museums Kataloges.

In dem Jahre, als Woltmann die Universität bezog, — 1860 — war die Arena der kunstwissenschaftlichen Specialforschung rite eröffnet, und der junge Adept der Disciplin zögerte nicht, in dieselbe einzutreten: er that es bald mit vollem Bewußtsein und klarer Einsicht in die Situation. Die Vorrede zum ersten Bande seines Holbein (erste Auflage, datirt von Ostern 1866) beginnt mit den beachtenswerthen Worten: „Der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit thut vor Allem Specialforschung Noth. Der jungen Wissenschaft sind die Umrisse gezogen; diese nach und nach auszufüllen ist an der Zeit." Bezeichnend ist es, daß Woltmann der erste gewesen, der ausgesprochen und ausschließlich (moderne) Kunstgeschichte studirt hat. Alle älteren und auch noch die meisten jüngeren Vertreter der Kunstwissenschaft sind von und nach dem Studium anderer Disciplinen zur Kunstforschung übergetreten; sie waren ursprünglich Historiker, Philologen, Archäologen, ja Theologen, Mediciner und Juristen. Woltmann war von Anfang an „Kunsthistoriker" (seine Inscription als Jurist kommt hiergegen nicht in Betracht, da er niemals ernstlich rechtswissenschaftliche Studien getrieben, dagegen von seiner ersten akademischen Zeit an kunstgeschichtliche Vorlesungen mit Eifer gehört und die einschlägigen Materien mit Fleiß durchgearbeitet hat). Und er besaß eine wahrhaft phänomenale und ideale Begabung als Fachgelehrter.

Seine Neigung für den Gegenstand seiner Studien war eine ausschließliche und unzweideutige. Ohne Andern das Recht gleich ausschließlicher Begeisterung für andere, von ihnen als Forschungsobjekt ergriffene Stoffkreise im geringsten abzusprechen, gestand er doch für sich allen wissenschaftlichen Ergebnissen auf andern Gebieten nur den Werth zu, den dieselben als Anlehnungen für die Kunstwissenschaft entweder ihrer Natur nach im Allgemeinen oder nur in einzelnen besonderen Fällen hatten oder haben konnten. So überraschend es oft ist, aus wie scheinbar entlegenen Quellen er das Material für seine kunstgeschichtlichen Entwickelungen herbeizieht, ebenso überraschend ist es, daß er niemals andere als ganz entschieden kunstgeschichtliche Dinge bearbeitet hat. Ich wüßte in der That nur eine einzige Ausnahme nachzuweisen, und das ist nur eine scheinbare: als ihn persönliches und sachliches Interesse veranlaßte, über mein Büchlein „Aus der ästhetischen Pädagogik" (in der Nationalzeitung) zu referiren; das war eben wesentlich Reproduktion, der man deutlich die Schwierigkeit und Unselbständigkeit der Gedankenbewegung auf einem fremden Gebiete anfühlte. Selbst innerhalb der Kunstgeschichte hielt er es für förderlich, sich zu beschränken: die gesammte Erforschung der antiken Kunst hatte für ihn nur Interesse als Orientirungsmittel, als Hilfswissenschaft, freilich als die nächststehende und wichtigste, der modernen Kunstgeschichte. So hatte er sich über dieselbe auch sehr gediegene Kenntnisse — aber ausgesprochenermaßen mehr Wissen als Wissenschaft — angeeignet. Schon in Berlin gehörte er mit dem Schreiber dieses zu

den regelmäßigen Hörern von Ernst Guhl's Geschichte der griechischen Kunst, und in München war er einer der ersten Zuhörer des Herausgebers dieser Zeitschrift, der damals als junger Privatdocent sein erstes Colleg über griechische Kunstgeschichte las. Als Lehrer der Kunst- und insbesondere der Baugeschichte an der polytechnischen Schule zu Karlsruhe hatte er dann vollauf Veranlassung, den antiken Studien nahe zu bleiben, und er hat den Ansprüchen, die hier an ihn herantraten, vorzüglich genügt. Dennoch war er, nach Prag berufen, wo ein Professor der Archäologie neben ihm wirkte, froh, die „olle Antike“ los zu sein, und auch bei der Abfassung seiner „Geschichte der Malerei“ hat er die Bearbeitung der Malerei im Alterthum gern fremden Händen anvertraut, nicht sowohl deshalb, weil er sich nicht vollständig Manns genug gefühlt hätte, das an der Stelle Erforderliche ganz genügend selber zu leisten, sondern weil er sich nicht entschließen mochte, so viel Zeit und Arbeit an die Sache zu wenden, wie immerhin für ihn, wenn er eine seiner ganz würdige Darstellung liefern wollte, erforderlich gewesen wäre.

Er war von der Berechtigung der Interessen, deren Vertretung in Wissenschaft und Leben er sich zur Aufgabe gemacht hatte, von der vollen Gleichberechtigung derselben mit irgend welchen anderen wie von seinem eigenen Dasein überzeugt, ohne dafür einen Beweis für nothwendig zu halten, wenn er es auch gern sah, daß derselbe von Anderen erbracht wurde. Wohl aber hielt er es für seine Pflicht, die Konsequenzen aus dieser Einsicht zu ziehen und die nothwendigen Forderungen mit Nachdruck und Unermüdlichkeit zur Geltung und zur Anerkennung zu bringen. In diesen Beziehungen besaß er auch für das praktische Leben Blick und Interesse, und da trug er auch kein Bedenken, in dasselbe einzugreifen mit Rath und That.

Hierzu kam eine erstaunliche Anlage für wissenschaftliche Methode. Eine theoretische Begründung und systematische Ausbildung, wie sie etwa der Philologenschule Böckh's als Rüstzeug zur Verfügung stand, hat seine Methode nie erfahren. Dieselbe beruhte auf natürlichem Takt und Uebung, und auf diesen Umstand lassen sich die wenigen, aber allerdings starken Mißgriffe, die ihm passirt sind, zurückführen. Es geht mit der wissenschaftlichen Methode, wie es mit der Handhabung der Muttersprache geht; bei guter Erziehung reicht die korrekte Gewöhnung sehr weit, wenn aber einmal Zweifel und Schwanken eintreten, dann hilft nur die bewußte Kenntniß fester Regeln und Gesetze aus der Noth; und wie er gelegentlich selbst mit Paragraphen der Zumpt'schen Grammatik argumentirt hat (v. Zahn's Jahrbücher I, S. 194), aber nicht, ohne sich vorher mit philologischen Freunden in's Vernehmen gesetzt zu haben, so gab er sich auch in heikelen methodischen Fällen erst mit theoretisch Taktfesten genaue Rechenschaft, und es war ihm beispielsweise sehr erwünscht, daß ihm bei dem Holbein'schen Madonnenhandel die methodologische Seite der Streitfrage größtentheils von Anderen abgenommen wurde. Aber es ist bei weitem nicht so wichtig, in den verwickeltsten und verzweifeltsten Fällen sonder Zweifel der eigenen Kraft und Einsicht allein trauen und folgen zu dürfen, als im gewöhnlichen Verlaufe der Forschung richtiger Methode sicher zu sein. Wenn das Erstere nur sehr sorgfältiger Schulung erreichbar ist, so beruht das Letztere vornehmlich auf Anlage, der zwar Schulzucht von Nutzen, die aber auch durch bloße Uebung zur Fertigkeit zu entwickeln ist. Diese Anlage war ihm in hohem Grade eigen. Mit merkwürdiger Findigkeit erfaßte er den Kernpunkt einer Sache, und mit natürlichem Spürsinn, dem ein rastloser Fleiß und eine unermüdliche Geduld

beim Forschen zur Seite ging, suchte und fand er meistens die Lösung des erkannten Problems oder brachte derselben wenigstens näher oder präcisirte die Fragestellung.

Von größtem Werthe für ihn war ferner seine reale Art zu denken. Diese schließt im mindesten und schloß bei ihm nicht eine ideale Anschauung des Lebens und der Kunst aus. Aber in seiner Gedankenkonstruktion spielten die abstrakten Begriffe keine große Rolle. Er ging auf die Thatsachen, auf die einzelnen Dinge und ihre Verhältnisse los. Sie waren die Bausteine, aus denen er seine wissenschaftlichen Gebäude aufführte. Alle Spezialforschung ist in diesem Sinne real; und die Spezialforschung als herrschende und fast ausschließliche Richtung der wissenschaftlichen Thätigkeit entspricht und entspringt einer real gesinnten, von abstrakter Gedankenarbeit abgewandten Zeit. In diesem Charakter traf Woltmann mit seiner Zeit zusammen; nicht in der absprechenden Ausschließlichkeit, auf die sich so manche Zionswächter der heutigen „Wissenschaftlichkeit" etwas zu gute thun. Daran hinderte ihn seine begeisterte Liebe für die Kunst und seine Hingabe an das Wesentliche in ihr, das sich ja denn doch aller realen Wahrnehmung und Untersuchung entzieht, nur der unmittelbaren inneren Anschauung sich erkennbar macht und nur der gedanklichen Analyse sich — wenn auch recht schwer — erschließt. Er erkannte die Berechtigung und das Verdienstliche auch dieser Art von Arbeit an, aber ihm selber fehlte das Organ dafür, auch die entsprechende Schulung. Das wurde ihm und bei ihm nicht als Mangel fühlbar, weil er mit dieser seiner ganzen eigenthümlichen Begabung, auch dieser negativen Seite derselben, so gar ausgezeichnet an die Stelle paßte, an die er gestellt und getreten war.

Darum aber war diese Schranke nicht minder vorhanden und nicht minder ein Mangel, und das um so mehr, als diesem Mangel auf dem gegensätzlichsten Gebietstheile, nämlich bei der Berührung der Kunst mit ihren ganz realen Grundlagen, beim rein Technischen, ein ähnlicher Mangel an Kenntniß und Verständniß entsprach. Es ist hier nicht die Rede davon, daß seine Zeichenfähigkeit eine sehr mäßige war, sondern davon, daß ihm die naturwissenschaftliche und technologische Basis für das innigere Verständniß des Handwerklichen in der Kunst, insbesondere in der Baukunst, fehlte.

Zwischen diesen beiden Mängeln aber auf den äußersten Grenzgebieten war seine Begabung harmonisch abgerundet und kräftig. Und wenn er durch die positive Seite seiner Veranlagung ausnehmend befähigt war, in die gerade vorliegende Arbeit seiner Wissenschaft einzugreifen, so wurde er durch die verhältnißmäßig große Erstreckung seiner Anlagen, durch gewisse Charaktereigenschaften und sein Glück zu einer Führerrolle in derselben geradezu prädestinirt. In den letzten zwei Jahrzehnten ist kein neu aufgetretener Kunstforscher zu bedeutenderem Einflusse gelangt, der sich nicht durch streng wissenschaftliche Spezialuntersuchungen legitimirt hätte. Woltmann aber übertraf diese alle durch die Höhe seines Standpunktes und die Weite seines Gesichtskreises. Selber in allen Sätteln der Forschung gerecht, genoß er die Achtung und das Vertrauen all der einseitigen und beschränkten wissenschaftlichen Tagearbeiter, die dasselbe wie er zu sein vermeinten, weil er ja auch dasselbe that oder gethan hatte wie sie. Sie waren meist so gütig, es ihn nicht durch ihre Verachtung entgelten zu lassen, daß er wohl auch Anderes nicht unterlassen, aber sie waren meist so naiv, ihn zum Vertrauten ihrer Geringschätzung gegen Andere zu machen, die in irgend einer anderen „Spezialität" mit derselben einseitigen Beschränktheit wie sie selber arbeiteten. Wie oft hat er sich darüber spottend und degoutirt geäußert! Was ihn über alle diese Bilderstatistiker,

Urkundenabschreiber, Citatenhelden u. s. w. thurmhoch erhob, war der Geist seiner Forschung. Ihm war und blieb alle spezielle Arbeit nur Mittel zum Zweck. Er hatte, wie wir gesehen, erkannt, daß im Allgemeinen und vorzugsweise an gewissen besonderen Stellen seiner Wissenschaft die Spezialforschung zur Zeit Noth that, wenn sie sich gedeihlich weiter entwickeln sollte; aber er war nie so kurzsichtig, dieser Spezialforschung oder gar ihren einzelnen Mitteln und Wegen einen Werth an sich beizumessen. Das letzte, höchste Ziel, dem er bewußt zusteuerte und für das er arbeitete, war das Gebäude der Gesammtwissenschaft. Und es geschah mit gutem Bedacht, wenn er es z. B. nicht duldete, den Wiener Congreß vom Jahre 1873, wie einige Generalpächter von „Spezialitäten" wollten, zu einem „kunstgeschichtlichen" Congreß herunterziehen zu lassen, sondern es durchsetzte, denselben dem Namen wie der Sache nach auf der Höhe eines „kunstwissenschaftlichen" Congresses zu halten.

Dieser hohen und seltenen Einsicht — die Kunstwissenschaft ist ja leider nicht die einzige, die durch den übertriebenen Cultus der „Spezialitäten" in unserer Zeit geistloser Mache verfallen ist und bei vielen ihrer Arbeiter Sinn und Verständniß für das wahrhaft Wissenschaftliche vermissen läßt! — standen nun Charaktereigenschaften zur Seite, die ihn in seiner Führerrolle befestigen mußten. Unter diesen steht in erster Reihe seine Energie. Diese äußerte sich zunächst in einer bewundernswerthen Zähigkeit, mit der er seine Ziele verfolgte. Das galt von wissenschaftlichen Problemen, die er sich vorgesetzt hatte, wie von persönlichen Zwecken, die er zu verwirklichen wünschte, wie von der Einwirkung auf Andere, von der er Nutzen für die Sache erhoffte. Da diese Energie von einer weisen, manchmal in naiver Weise hart an Rücksichtslosigkeit streifenden Oekonomie mit seinen Kräften — denen er möglichst wenig Unnützes, nur leider doch wohl des Guten zu viel zugemuthet hat — unterstützt wurde, kann man es begreifen, daß er viel erreicht hat. (Allen seinen selbst entfernteren Freunden ist der Telegrammen-Stil seiner Briefe bekannt. Es war nichts Ungewöhnliches, ihn in seinen gewohnten Zirkeln, wenn das Gesprächsthema ihn nicht interessirte, ruhig entschlummern zu sehen. Seine Zeit vergeuden und seine Geduld mißbrauchen zu lassen, dazu gab er sich nie her, selbst wenn es drastischer Mittel bedurfte, um sich dessen zu erwehren.) Seine Energie bethätigte sich sodann in einer merkwürdigen Unermüdlichkeit. Nie hat er auch nur einen Augenblick auf dem Gewonnenen oder Erreichten ausgeruht; sofort wurde das Errungene Ausgangspunkt erneuten Strebens. Endlich aber verschwisterte sich seine Energie mit einem eigenthümlichen Organisationstalent. Wie er seine wissenschaftlichen Stoffe und Materialien überraschend geschickt zu gruppiren, zu verwerthen, zu gestalten wußte, so verstand er es auch, das ihm entgegentretende Menschenmaterial, mit dem er innere Berührungspunkte hatte und Fühlung zu haben wünschte, zusammenzuhalten und so zu sagen etwas daraus zu machen. Ueberall, wohin er gekommen, hat er in zwangloser Weise größere oder kleinere Kreise um sich zu versammeln gewußt; nie ist es ihm eingefallen, in diesen auch nur den primus inter pares zu spielen, eine geistige Diktatur auszuüben, Schleppträgerei aufkommen zu lassen, oder dergleichen; es war stets nur auf einen anregenden geistigen Verkehr ohne alle beschwerenden Formen und ganz auf dem Fuße der Gleichstellung aller Theilnehmer abgesehen, und das wurde vollkommen erreicht. Man kann nicht einmal sagen, daß Woltmann in solchen Kreisen vorzugsweise als Gebender sich hervorgethan oder eifersüchtig auf einen gewissen geistigen Primat gehalten hätte. Man wurde ihn als die eigentliche

Seele derselben kaum gewahr; und erst wenn er aus dem Kreise geschieden war, machte sich's fühlbar, daß er ihn zusammen gebracht und gehalten hatte. Ich habe mehrfach das schnelle Absterben solcher Zirkel zu beobachten Gelegenheit gehabt; und er brauchte nur vorübergehend zurückzukehren, sogleich regte sich's in alter Weise, um alsbald wieder einzuschlafen.

Bei dieser Wirkung auf die Menschen kam ihm — außer an sich zwar sehr schätzbaren Eigenschaften, die er aber mit unzähligen Anderen theilte, — zweierlei zu Statten: seine Vorurtheilslosigkeit und seine Duldung. Er schätzte jede Kapazität und vermochte auch mit prinzipiellen Gegnern bei nothwendiger unmittelbarer Berührung meist gut und leicht fertig zu werden. Insbesondere aber hatte er das bewundernswerthe Talent, in der Gesellschaft die Mittelmäßigkeit für voll gelten lassen zu können. Er, der in der Wissenschaft und Kunst die höchsten und schwersten Anforderungen stellte, vermochte im persönlichen Verkehr die Ueberhebungen und Ansprüche der Unbedeutenheit mit unerhörtem Gleichmuth zu ertragen, ja sich in äußerlich verbindlichen, innerlich nicht verbindenden Formen den Anschein zu geben, als ob er sie vollständig nach ihrem Wunsche schätze, eine Fertigkeit, die ihm namentlich in dem mittleren Theile seiner Laufbahn eine angenehme Stellung und eine behagliche Existenz ermöglicht hat. Auf diese Weise durfte er sich zahlreicher „Freunde" rühmen, wenn er auch natürlich nur zu Wenigen ein näheres Verhältniß hatte, das auf Zuneigung basirte und zu einem lebendigen und fördernden Austausch führte.

Was aber bei allem Bisherigen etwa noch fehlte, das vollendete sein Glück; und dies führt mich auf die Betrachtung seiner Laufbahn zurück, deren Beginn ich kaum erst berührt habe.

Bruno Meyer.

(Fortsetzung folgt.)



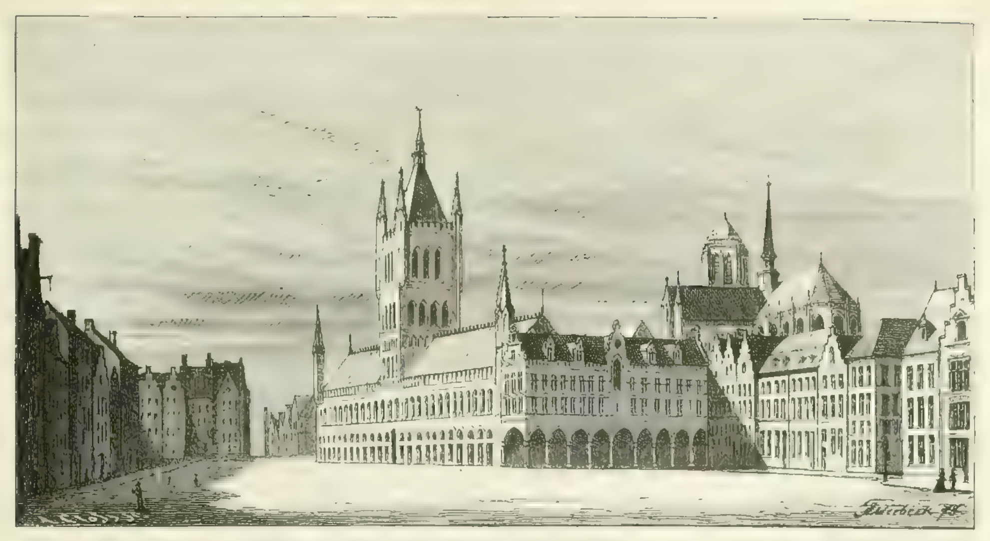


Fig. 1. Ansicht der Hallen nebst Rathhaus und Martinskirche, vom großen Platze aus.

Die Kunstdenkmäler Yperns

aus dem

Mittelalter und der Renaissance.*)

Mit Abbildungen.

bgesehen von Italien existirt kaum irgend ein Land in Europa, welches im Verhältniß zu seiner Größe und Einwohnerzahl so reich ist an bedeutenden, volkreichen und zugleich architektonisch hervorragenden Städten wie Belgien, besonders in den Provinzen Brabant und Flandern. Es zählt allein vier Städte von über 100,000 Einwohnern: Brüssel, Antwerpen, Gent und Lüttich; andere Orte, von bedeutendem Umfange und im Besitze großartiger Monumente, haben ihre Glanzperiode längst hinter sich und sind jetzt zu stillen Winkelstädten herabgesunken, auf deren Straßen und Plätzen zumeist eine melancholische Sabbathstille herrscht; dahin gehören Brügge, Mecheln, Löwen und andere. Aber auch die Städte dritten Ranges, wie Tournay, Courtray, Ypern, Oudenaerde u. a., spielten im Mittelalter eine hervorragende Rolle und enthalten auch jetzt noch eine große Fülle interessanter Bauwerke, so daß eine Studienreise durch Belgien dem Architekten einen außerordentlichen Genuß gewährt. Es sind nicht allein die Kirchen mit ihren reichen Kunstschätzen, welche das Interesse der Reisenden beanspruchen, sondern vornehmlich auch die Rathhäuser, welche in Belgien bekanntlich einen ganz eigenartigen

*) Bei Abfassung der nachfolgenden Arbeit hat der Verfasser, insbesondere bei der Schilderung des Hallencomplexes und dessen kommercieller und geschichtlicher Bedeutung für Ypern, das sehr interessante und umfassende Werk des früheren belgischen Ministers des Innern Alph. van den Peereboom: „Ipriana", sowie an anderen Stellen das Werk von J. B. Schayes: „Histoire de l'architecture en Belgique", benutzt.

Typus besitzen und in der Regel in den reichen, wenn auch nicht immer sehr organisch entwickelten, Formen der Spätgothik in malerisch gruppirten Baumassen aufgeführt sind, — die großartigen Hallen der Kaufleute mit ihren oft in staunenswerthe Höhen sich verlierenden Beffrois und schließlich eine unabsehbare Reihe von Profanbauten in Hausteinen, Ziegeln und Holz aus allen Bauperioden von der Frühgothik an bis zur Spätrenaissance und dem Barockstil, welche hier in reichem Wechsel vertreten sind.

Unter den vorerwähnten Städten ist Ypern eine der interessantesten; und doch wird dieser Ort, wohl hauptsächlich wegen seiner ungünstigen Lage abseits vom Hauptverkehr durchgehender Eisenbahnlinien, viel seltener aufgesucht, als er es verdiente. Ypern ist aber ohne Frage für den Architekten eine der sehenswerthesten Städte von ganz Belgien. Der Reisende, welcher zum ersten Male von fern her aus dem Bahnzuge die riesenhafte Silhouette der Hallen, des Belfrieds, der Kathedrale und der Peterskirche aus dem Abendnebel der die Stadt umgebenden großen Ebene auftauchen sieht, glaubt sicherlich in eine ganz bedeutende Stadt zu gelangen, erfüllt von dem betäubenden Lärm eines großartigen Verkehrs, und erwartet, in einer großen glasbedeckten Bahnhofshalle abgesetzt zu werden. Leider aber verwandelt sich diese Fata morgana bald in ein Bild der größten Armseligkeit; denn ein elendes Bahnhofsgebäude, in den allernüchternsten Formen und den allerbescheidensten Dimensionen aufgeführt, — welche letzteren indessen für die wenigen hier verkehrenden Züge vollkommen genügen, — stimmt zunächst die hochfliegenden Erwartungen sehr herab. Der Enthusiasmus, welchen die großartige Silhouette der Stadt in uns hervorgerufen, kühlt sich aber noch mehr ab, wenn wir die Stadt durchwandern; still und einsam sind die langen Straßen, öde und melancholisch die großen Plätze mit ihren gewaltigen Monumenten, als trauerten sie über die Zeiten ihres vergangenen Ruhmes! Ja, es waren andere Zeiten, in denen jene Riesenwerke, für Jahrtausende geschaffen, entstehen konnten, und man begreift es kaum, wie eine Stadt, welche in ihrer Blütheperiode 200,000 Einwohner zählte, in der Gegenwart zu einem ganz unbekannten Städtchen mit etwa 17,000 Bewohnern herabsinken konnte, daß die Industrie der Stadt, welche im 13. Jahrhundert 4000 Webstühle in Thätigkeit setzte, welche hier den lebhaftesten Verkehr und einen berühmten Weltmarkt hervorgerufen hatte und welche auf ihre eigenen Kosten die enormen Tuchhallen zu errichten im Stande war, sich heutzutage auf das kärgliche Verdienst der Spitzenfabrikation angewiesen sieht!

Die Geschichte von Ypern giebt uns klaren Aufschluß über das Aufblühen, die Entwicklung und den raschen Verfall der einst so blühenden Industrie dieses Ortes, und deßhalb mögen einige historische Notizen hier folgen.

Die Zeit der Gründung der Stadt ist unbekannt, doch wird schon im 9. Jahrhundert ein Schloß dieses Namens erwähnt, welches von den Normannen zerstört wurde. Im 11. Jahrhundert wird Ypern schon als große Stadt genannt, und ein Jahrhundert später hatte auch sein von allen europäischen Nationen besuchter Markt eine großartige Bedeutung erlangt. Zu Anfang des 13. Jahrhunderts zählte die Stadt mit den jetzt längst verschwundenen Vorstädten 200,000 Einwohner. Seine hohe Bedeutung, auch unter den anderen industriellen Städten Flanderns, verdankte Ypern seiner Fabrikation von Tuchen aus einer sehr feinen Wolle, zu deren Gewinnung auf den ausgedehnten Ebenen, welche Ypern umgeben und welche sich bis zum Meere hin erstrecken, unermeßliche Schafheerden gezogen wurden. Um der Stadt zugleich die Vortheile eines direkten

Handelsverkehrs mit fremden Nationen zu sichern, legte man vor der Stadt an dem kanalisirten und mit Schleusen versehenen Flüßchen Yper einen Hafen an, in welchem sogar italienische Handelsschiffe verkehrten. — Den besten Beweis für den großen Wohlstand der Stadt, welche in dieser Zeit unbedingt die industrielle Metropole Flanderns war, liefert der großartige Hallenbau, jener stolze Palast der Tuchmachergilde, welcher fast ganz ausschließlich auf Kosten dieser Korporation durch die Kommune errichtet wurde und welcher fast alle mittelalterlichen Profanbauten, nicht nur Belgiens, sondern ganz Europa's, an Großartigkeit und monumentaler Wirkung in Schatten stellt. Seine Länge beträgt in runder Summe 140 Meter, also fast die doppelte Länge des Dogenpalastes in Venedig. Diese blühende Industrie, welche von den Grafen Flanderns noch durch besondere Privilegien vor anderen flandrischen Städten bevorzugt wurde, erregte begreiflicher Weise den Neid der Nachbarstädte, und die Chronik der Stadt weiß von vielen blutigen Fehden zu berichten, unter denen diejenige mit der benachbarten Stadt Poperinghen eine der erbittertsten gewesen zu sein scheint. Mit dem 14. Jahrhundert begannen für Ypern sehr unruhige Zeiten: wiederholte Volksaufstände versetzten die Stadt in Unruhe und Schrecken, und dieselbe nahm auch unter Ph. von Artevelde in Verbindung mit anderen flandrischen Städten an dem Aufstande gegen die Grafen von Flandern Theil. Nach der Niederlage der Aufständischen bei Roozebecke (1382) und dem Tode Artevelde's gewann die Aristokratie in der Stadt allerdings wieder die Oberhand und verschloß den bei ihrer Revolte beharrenden Gentern die Thore. Diese erschienen mit einer großen Armee zum Theil englischer Hülfsvölker vor der Stadt und belagerten sie (1383), wobei die am dichtesten bevölkerten, vorzugsweise von Webern bewohnten offenen Vorstädte, welche man nicht halten konnte, in Flammen aufgingen. Die Einäscherung dieser großen Vorstädte war für Ypern verhängnißvoll; denn der Herzog von Burgund, welcher durch seine Heirath mit Margaretha, der Tochter des letzten Grafen von Flandern, den Thron dieses Landes bestiegen hatte, wollte nicht gestatten, daß sich die Arbeiterstadt aus ihren Ruinen regenerire, und zwang damit die Tuchmacher, in die benachbarten Städte und Burgen auszuwandern. Auf diese Weise büßte die Stadt ihren früher so blühenden Gewerbszweig fast gänzlich ein, und von jetzt an ging es mit dem Wohlstand und der Bedeutung der Stadt rasch abwärts; im Jahre 1514 fabrizirte man in Ypern nur etwa den achten Theil der früheren Anzahl Tuche, und die Fabrikation, obwohl immer noch von Bedeutung, hatte zu Marktplätzen jetzt Lille und Courtray gewählt, so daß sich die Industrie bald nur auf die bescheidene Spitzenfabrikation beschränkte. Zu wiederholten Malen belagert und erobert, blieb die Stadt eine Zeit lang in den Händen Ludwig's XIV., welcher einen starken Waffenplatz aus ihr machte; ihre Festungswerke wurden 1781 durch Joseph II. geschleift, 1815 wieder hergestellt, neuerdings aber gänzlich aufgegeben.

Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung der wichtigeren Bauwerke der Stadt, als deren hervorragendstes und eigenartigstes unbestreitbar die große H a l l e mit ihrem B e l f r i e d anzusehen ist! Die in Fig. 1 gegebene kleine perspektivische Zeichnung veranschaulicht die Massenwirkung des Gebäudes. Von diesem Standpunkte aus umfaßt der Blick des Beschauers vier der bedeutendsten öffentlichen Gebäude der Stadt: die H a l l e mit ihrem B e l f r i e d in der Mitte, vor derselben das über einem zierlichen Laubengange erbaute, kokette R a t h h a u s und im Hintergrunde rechts die oberen Theile der M a r t i n s k i r c h e. Die erstgenannten drei Bauwerke, Halle, Belfried und Rathhaus bilden, obwohl in sehr

verschiedenen Zeiten erbaut, ein Ganzes und werden gegenwärtig gänzlich zu Kommunalzwecken benutzt. Die ursprüngliche Bestimmung der „Halle" war dieselbe wie auch die der Hallen in anderen belgischen Städten: sie sollte als Stapelplatz aller Arten fertiger und unfertiger Tuche dienen, welche hier untersucht und abgeschätzt wurden; im ersten Stock der Halle, welcher als ein einziger durchgehender, immenser Saal sich gestaltet, wurden die Tuche verkauft. In der Mitte der südlichen Front der „Halle" erhebt sich der älteste Theil der ganzen Anlage, der Beffroi oder Belfried, bis zu einer Höhe von 70 m. über dem Pflaster des Platzes. Der Grundstein zu demselben wurde im Jahre 1200 durch Balduin von Constantinopel, Grafen von Flandern, gelegt. Vornehmlich als weithin sichtbares Wahrzeichen der Macht und Größe der Stadt errichtet, diente der Belfried außerdem verschiedenen wichtigen kommunalen Zwecken; es hingen in demselben zunächst die verschiedenen Stadtglocken (Zeitglocke, Vesperglocke, Sturmglocke); der Zugang zu denselben war mit Bohlen verpallisadirt, da bei Volksaufständen die Meuterer sich stets sofort der Glocken zu bemächtigen strebten. Ganz oben wohnte der Thurmwart, welcher nicht nur jede der Stadt drohende Gefahr sofort anzuzeigen, sondern auch zur Nachtzeit durch ein langes Rohr die Stunden vom Thurme abzurufen hatte. Außerdem befanden sich im Thurme die städtische Schatzkammer und die der Stadt verliehenen, geschriebenen Privilegien, welche mit der größten Aengstlichkeit in eichenen Schränken aufbewahrt wurden, zu deren Eröffnung

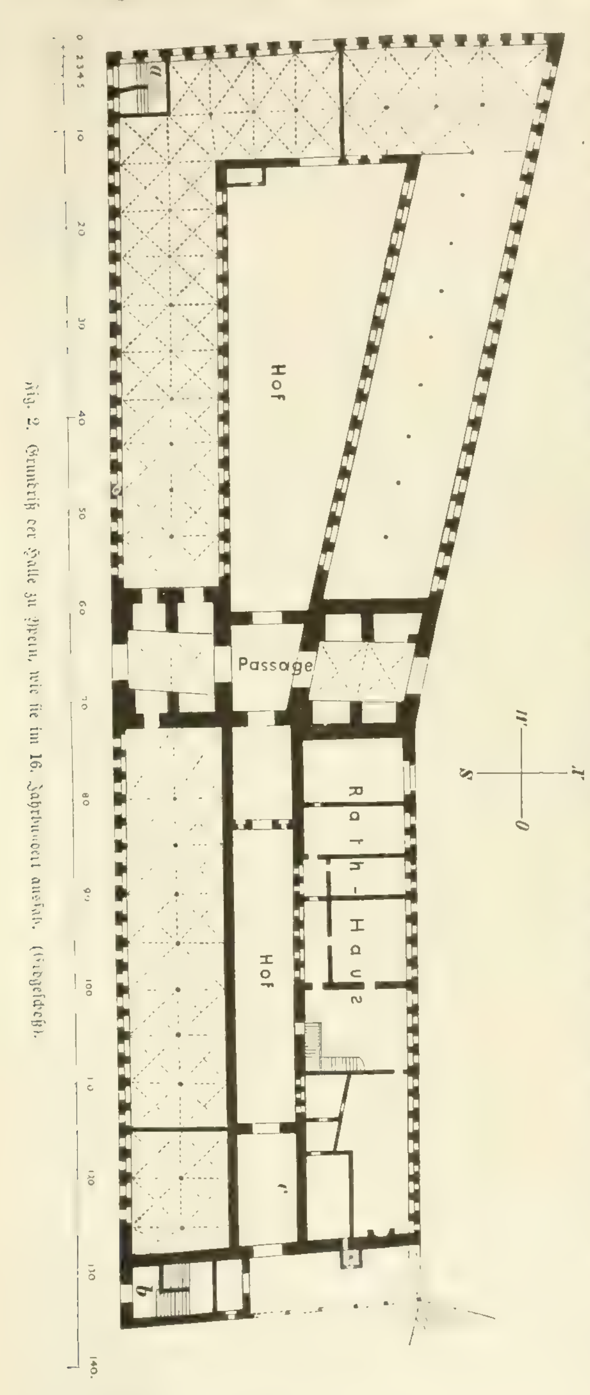


Fig. 2. Grundriß der Halle zu Ypern, wie sie im 16. Jahrhundert aussah. ([illegible])

es sieben verschiedener Schlüssel bedurfte, welche sieben verschiedenen Vertrauenspersonen übergeben waren; ferner ein Arsenal, eine Anzahl kleinerer Waffen, als Hellebarden, Bogen und Pfeile enthaltend, welche in Zeiten der Gefahr von den Schöffen unter die Bürger vertheilt wurden; schließlich Gefängnisse für politische Gefangene, in welche

allerdings zu verschiedenen Zeiten durch den meuterischen Pöbel die Herren des Gesetzes und andere „gute Leute“ eingesperrt wurden, die dann aber, wie bei den Volksaufständen um die Mitte des 14. Jahrhunderts, nur loskamen, um im Thurme selbst massakrirt oder aus den Fenstern desselben auf das Pflaster des Platzes hinabgeworfen zu werden.

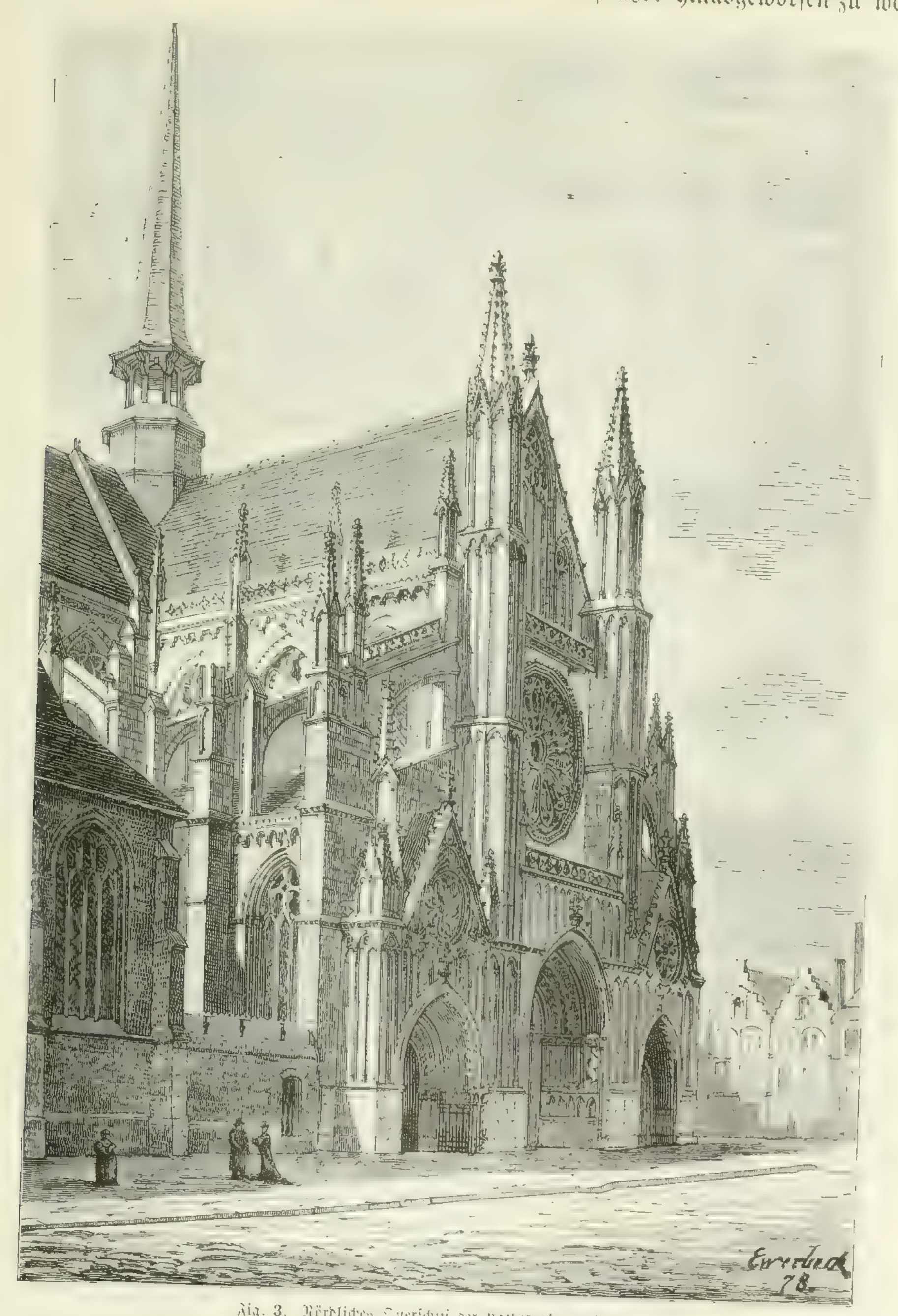


Fig. 3. Nördliches Querschiff der Kathedrale zu Ypern.

Die Architektur des Thurmes ist wie die der Hallen selbst groß und einfach; da ist kein unmotivirter, krauser Ornamentschmuck wie bei so vielen anderen belgischen Thürmen, z. B. am Rathhausthurme zu Brüssel, wodurch so leicht ein unruhiger Totaleindruck hervorgerufen wird; da besteht auch nicht jenes außerordentliche Mißverhältniß

zwischen Thurm und Halle, wie solches in ganz frappanter Weise am Beffroi in Brügge hervortritt, welcher etwa die vierfache Höhe der Halle erhalten hat, sodaß die letztere absolut nicht zur Geltung gelangt.

Die Halle wurde etwas später als der Belfried in Angriff genommen und stand im Jahre 1304 fertig da. Sie zerfällt, wie der Grundriß (Fig. 2) zeigt, in zwei ungleiche Hälften, welche durch die unter dem Belfried hindurchführende Passage im Parterregeschoß von einander getrennt sind; im oberen Geschosse erstreckt sich diese Trennung nur auf den hinteren Flügel, während hier an der Haupt- oder Südseite die oben schon erwähnte Verkaufshalle ohne Unterbrechung durchgeführt war. Im Erdgeschoß sind der südliche und westliche Flügel mit Kreuzgewölben über einer mittleren Säulenstellung eingewölbt, während der linksseitige hintere Flügel wohl dieselbe Säulenstellung, aber keine Kreuzgewölbe sondern nur eine horizontale Balkendecke enthält. Der südliche und westliche Flügel der Halle diente zur Aufnahme der Tuche und war vermuthlich ehedem durch hölzerne Bretterwände in verschiedene kleinere Kabinete abgetheilt; der linksseitige hintere oder Nordflügel enthielt eine Anzahl städtischer Werkstätten für Tischler und Zimmerleute. Der rechtsseitige nördliche Flügel, welcher, sowie der über der offenen Bogenhalle errichtete Ostflügel, gegenwärtig das Rathhaus der Stadt bildet, wurde erst 1375 wahrscheinlich ganz im Stile der Hallen erbaut, brannte 1498 ab und wurde zu Anfang des 16. Jahrhunderts in den Formen der damaligen Zeit erneuert, hat aber später so viele Veränderungen erfahren, daß auch diese Periode darin nicht mehr zu erkennen ist. Von dem östlichen Flügel, gewöhnlich das „Neuwerk" genannt, wird weiter unten die Rede sein. Ursprünglich standen an dieser Stelle verschiedene andere mit den Hallen zusammenhängende Baulichkeiten, welche aber dem zu Anfang des 17. Jahrhunderts ausgeführten „Neuwerke", jenem malerischen Renaissancebau, weichen mußten.

Der durch zwei bequeme Treppen (a und b des Grundrisses) zugänglich gemachte erste Stock des Hauses enthielt die Halle, in welcher die Tuche verkauft wurden. Er besitzt eine Länge von 210 m. bei einer Breite von 11 m. und einer Höhe von 18 m. Außer der gewaltigen Länge imponirt besonders die Höhe dieser Halle, welche so beträchtlich ist, daß die ganze Façade eines abgebrochenen Holzgiebelhauses der Stadt in demselben Aufstellung finden konnte. Eine reichere dekorative Durchbildung hat dieser Saal, da er nur zum Marktverkehr diente, wohl nie besessen; die unteren Hölzer des bis in seine äußerste Spitze hinauf sichtbaren Dachstuhls sind abgefast und zum Theil reicher bearbeitet; doch datirt diese reichere Arbeit theilweise erst aus der Renaissanceperiode. Die in einer Entfernung von 4,25 m. von einander liegenden Bindebalken haben beträchtliche Dimensionen, nämlich 0,40 auf 0,44 m.

Gegenwärtig ist man damit beschäftigt, die Wände dieser immensen Halle mit großen Wandmalereien aus der Geschichte Yperns zu schmücken, — ein Unternehmen, welches in Anbetracht der Ausdehnung des Raumes seines Gleichen suchen dürfte. Die Initiative zu diesen Arbeiten ist dem regen Eifer des für die Alterthümer seiner Vaterstadt Ypern auf's wärmste beseelten früheren belgischen Ministers des Innern, Alph. van den Peereboom, zu danken, welcher nach heftigen Kämpfen in der belgischen Kammer im Februar 1863 zu diesem Zwecke die Votirung einer namhaften Summe aus Staatsmitteln durchsetzte. Die ersten drei Gemälde wurden durch die Antwerpener Maler Guffens und Swerts in dem von dem Architekten van Ysendyck aus Brüssel prächtig restau-

rirten Magistratssaale (Chambre echevinale, siehe c des Grundrisses) zur Ausführung gebracht. Leider kommen diese großen Kompositionen nicht ihrem vollen Werthe nach zur Geltung, da die Streiflichter erzeugende Beleuchtung des großen Fensters eine sehr ungünstige ist. Mit der Ausmalung der großen Halle im Südflügel ist Professor Pauwels aus Dresden betraut, welcher, irren wir nicht, gegenwärtig etwa sechs große Gemälde vollendet hat. Die Wirkung dieser Bilder, welche in Wachsfarben ausgeführt wurden, muß als eine außerordentlich glückliche bezeichnet werden, da dieser Technik weder der schreiende, aus dem Rahmen der Architektur herausfallende Effekt eines Oelbildes, noch der immer frostige, kalkige Eindruck der Frescomalerei anhaftet. Zu den besten Bildern gehört unstreitig die Scene aus der Pest in Ypern, ein Bild von ergreifender Lebenswahrheit.

Die äußere Architektur der Halle ist einfach und edel: im Parterregeschoß gerade abgeschlossene Thür- und Fensteröffnungen, darüber Doppelfenster, von Spitzbogen umrahmt, in der 1. Etage wiederum größere Doppelfenster und Spitzbogenumrahmung; das einfache Maaßwerk derselben trägt ganz den Charakter der frühgothischen Zeit. Den oberen Abschluß bildet ein durch vortretende kleine Säulenarkaden reicher gegliederter Zinnenkranz. Darüber folgt das mächtige Dach, ursprünglich mit gemusterten Dachpfannen, jetzt mit Schiefer eingedeckt, durch eine reiche Firstverzierung bekrönt. Die Ecken des Gebäudes werden durch etwas unvermittelt aus der Dachfläche vortretende, ausgekragte achteckige Thürme flankirt, von derselben Ausbildung wie diejenigen des Belfrieds. Zu erwähnen ist noch die äußerst reizvoll und originell gestaltete Thüre der Treppe a des Grundrisses, welche indeß schon der Renaissanceperiode angehört. Von hohem Reiz ist auch der kleinere der beiden Höfe, welcher zwei edel ausgebildete Holzgiebel besitzt. Auffallender Weise ist der Name des Architekten der Halle gänzlich unbekannt, nicht aber derjenige eines beim Bau thätigen Steinmetzen, Joh. Bruns. Sollte derselbe auch die Baupläne geliefert haben? Ein ungewöhnlicher Fall aus der Praxis des Mittelalters wäre dies nicht. Das der Façade zu Grunde liegende System kommt übrigens in fast ganz gleicher Weise noch bei zwei anderen hervorragenden Bauwerken der Stadt vor, an der den Hallen gegenüber liegenden Fleischhalle (veröffentlicht in Gailhabaud's Denkmälern) und einem Privathause der Rue de Lille. Vermuthlich war derselbe Architekt bei diesen Werken thätig.

Es erübrigt noch, den jüngsten Theil des Hallencomplexes kurz zu besprechen, jenen reizenden Renaissancebau, welcher mit dem Namen „Neuwerk" bezeichnet wird. In wundervoll malerischer Weise bringt er den Hallenbau zum Abschluß und vermittelt durch seine offenen Arkaden im Erdgeschoß den Verkehr mit der nahen Martinskirche. Dieser Bau hat eine sehr interessante Geschichte. Wie schon weiter oben erwähnt, lagen ursprünglich an dieser Stelle verschiedene andere mit den Hallen und dem Rathhause verbundene Baulichkeiten, Verwaltungsbureaux u. s. w. Diese aus den Jahren 1375 und 76 stammenden Lokalitäten genügten im Laufe der Zeit nicht mehr, und im Jahre 1575 wurde ein gewisser Jan Sporeman, Architekt zu Gent, mit der Anfertigung von Plänen zu einem neuen Gebäude an der Ostseite der Halle beauftragt. Obgleich die von demselben gelieferten Pläne sehr gefielen, und der Magistrat den Beschluß gefaßt hatte, den Bau sofort danach ausführen zu lassen, verzögerte sich doch die endliche Ausführung desselben durch allerlei Hindernisse, Intriguen, Unglücksfälle u. s. w. um volle 45 Jahre! Inzwischen waren verschiedene andere, zum Theil ganz unsinnige

Projekte aufgetaucht und Niemand hatte von dem Plane des J. Sporeman noch irgend welche Kenntniß, weil die ersten Veranlasser dieses Projekts längst darüber hinweggestorben waren.

Als nun 1620 die Väter der Stadt die Frage wegen des Neubaues wieder aufnahmen, wurde bei einer dieser Sitzungen ein herrliches Modell und ein irgendwo unter den Akten hervorgezogener Plan zum Erstaunen aller auf den Tisch des Hauses gelegt, — es war dieses die längst vergessene Arbeit des Architekten Sporeman! Da dieselbe sehr gefiel, so wurde der Bau sofort beschlossen, die Ausführung desselben indessen, da man den Bauhandwerkern von Ypern nicht genügende Kenntnisse zutraute, zwei Werkmeistern aus Gent übertragen. Leider war an den Neubau die Bedingung geknüpft, die Fundamente der alten Pfeiler zu benutzen, eine unsinnige Forderung Unkundiger, welche hierdurch geringe Ersparnisse zu erzielen hofften; die Folge war eine übermäßig weite Bogenspannung der unteren Halle, welche für den Bau verhängnißvoll werden sollte. Die Genter Meister beschleunigten den Bau derartig, daß derselbe schon im Jahre 1621 im Aeußeren als vollendet angesehen werden konnte. Da trat im Frühjahre 1622 die von Vielen vorhergesehene Katastrophe ein; der eben vollendete Bau zeigte plötzlich eine große Anzahl Risse und Sprünge, welche sich zusehends vergrößerten, so daß die Genter Werkmeister genöthigt waren, denselben von allen Seiten zu stützen. Die vom Magistrate in dieser Nothlage zu Rathe gezogenen Meister der Stadt Ypern, welche jetzt triumphirten, sprachen sich dahin aus, daß der unrettbar verlorene Bau bis auf die Fundamente abgetragen werden müsse, da er sonst unbedingt einstürzen würde, — und so geschah es denn auch; er wurde durch die Meister der Stadt Ypern abgetragen und wieder aufgebaut, wobei man aber die Berücksichtigung der alten Pfeilerfundamente dieses Mal aufgab, so daß die Anzahl der Säulen vermehrt werden konnte. Den Genter Werkmeistern wurde aber vom Magistrate wegen dieses Mißerfolges keine Schuld beigemessen, was am besten daraus hervorgeht, daß ihnen von letzterem die Ausführung eines anderen städtischen Bauwerks, der Conciergerie, übertragen wurde. Aus den alten Stadtrechnungen ergiebt sich, daß der Bau 47,000 Fcs. gekostet hat, eine Summe, welche auch bei Berücksichtigung der viel geringeren Material- und Arbeitspreise der damaligen Zeit in Anbetracht der großen Längenausdehnung des Bauwerks (32 m.) und seiner überaus reichen ornamentalen Ausstattung kaum glaublich erscheint. Von großer Kühnheit ist die Konstruktion der unteren, 6 m. weiten Halle, durch drei Stockwerke überbaut; dieselbe konnte allerdings nur mit Hülfe starker Verankerungen zur Ausführung gebracht werden.

Zum Schluß noch einige Worte über die Restauration des Hallenkomplexes. Dieselbe wurde im Jahre 1842 begonnen und hat mit Ausschluß der Kosten für die 90 Standbilder der äußeren Façade sowie der Innendekoration gegen 264,000 Francs gekostet, in Anbetracht der Größe des Bauwerks eine sehr geringfügige Summe, wobei allerdings zu berücksichtigen, daß im Innern noch so gut wie Nichts geschehen. Als bemerkenswerth für den Geist jener Zeit sei hier noch bemerkt, daß in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts unter dem französischen Regime einige Magistratsmitglieder den unsinnigen Vorschlag machten, den ganzen Hallenbau, welcher ja jetzt gar keinen Nutzen mehr schaffe, abzubrechen und an dessen Stelle eine „niedliche, kleine“, den Bedürfnissen entsprechende Mairie zu erbauen! Glücklicher Weise fanden diese Worte keinen Wiederhall.

Ein anderes Bauwerk der Stadt, welches in seinen Dimensionen fast mit den Hallen wetteifert, ist die Kathedrale oder St. Martinskirche.

Im Jahre 1083 durch den flandrischen Grafen Robert den Friesen gegründet, wurde sie im 13. Jahrhundert neu gebaut, und zwar der Chor 1221, die Schiffe 1254; der Bau fällt somit in die Zeit der edelsten Gothik. Nur der Thurm wurde erst 1431 nach den Plänen von Martin von Utenhove aus Mecheln neu erbaut, nachdem der zuvor bestehende durch Feuer zerstört war. Seine Höhe beträgt 69 m.; er ist in deß wohl nur bis auf zwei Dritttheile seiner Höhe fertig geworden und sodann mit einem provisorischen Dache abgedeckt. Das Bauwerk, dessen nördliches Querschiff in Fig. 3 dargestellt ist, zeigt in vielen Theilen durchaus französischen Einfluß. Dahin gehört die Gliederung des Chorschlusses und besonders das Querschiff mit seinen vorspringenden Thürmen, den drei tiefen Portalen, den stark betonten Horizontalgliederungen und der mächtigen Rose, deren äußerer Kontur höchst seltsamer Weise ein Polygon bildet, was indessen keineswegs sehr günstig wirkt. Im Innern ist besonders die eigenthümliche Querschifferweiterung interessant; die höchst eigenartige Wirkung dieser Erweiterung läßt sich aber nur durch Zeichnungen deutlich machen und kann daher hier nicht weiter besprochen werden. Im Uebrigen bestehen die Gewölbestützen fast durchweg aus Rundsäulen.

F. Overbek

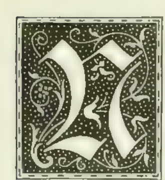
(Schluß folgt)

Lionardo Studien.

Von Jean Paul Richter.

II.

Die Handschriften und Zeichnungen in Windsor. — Das Modell für die Reiterstatue des Francesco Sforza.



Nach einem von Calvi publicirten Dokumente[1]) entschloß sich Galeazzo Maria Sforza bereits im Jahre 1472, seinem Vater, dem berühmten Condottiere Francesco Sforza, ein Monument in Mailand zu errichten. Lionardo da Vinci, welchem später die Ausführung dieser Aufgabe zufiel, war damals erst zwanzig Jahre alt. Vasari versichert, Lionardo sei im Jahre 1493 nach Mailand gegangen, eine Zeitangabe, welche aus verschiedenen Gründen nicht haltbar ist. Diese Uebersiedelung mag ungefähr zehn Jahre früher anzusetzen sein. Der anonyme Biograph des Milanesi[2]), welcher kurz vor Vasari schrieb, giebt ausdrücklich an, Lionardo — geboren 1452 — sei dreißig Jahr alt gewesen, als er nach Mailand übersiedelte. Mag nun der Künstler das Jahrzehnt von 1480 bis 1490 vorwiegend in Mailand oder vorwiegend in Florenz verlebt haben, sehr sonderbar ist es doch, daß fast gar nichts über seine Thätigkeit in diesem Jahrzehnt von den Biographen oder in Dokumenten berichtet wird. Wir wissen, daß im Jahr 1480 Lionardo für die scopetanischen Mönche von

1) C. L. Calvi, Notizie dei principali professori di belle arti che fiorirono in Milano durante il governo de' Visconti e degli Sforza. Milano. Vol. II, pag. 34.

2) Archivio Storico Italiano, Serie III, Bd. XVI, S. 219—230.

San Donato bei Florenz eine Altartafel zu malen übernahm, seinen Verpflichtungen aber nicht nachkam, weshalb die Auftraggeber die Abmachungen für null und nichtig erklärten und Filippino Lippi an seiner Stelle die bekannte Anbetung der Könige in der Uffiziengalerie [1]) zu malen veranlaßten.

Nach den Dokumenten im Mailänder Domarchiv war Lionardo im Jahr 1487 damit beschäftigt, für die Kuppel des Mailänder Domes ein Modell anzufertigen [2]). Unter den Handschriften des Meisters in England finde ich nicht selten genaue Zeitangaben, besonders in beiläufigen Memoranden, aber nur in einem einzigen Falle war ich bisher im Stande, ein Datum aus den achtziger Jahren aufzufinden. Das Fragment eines aus Octavblättern bestehenden Buches in der königlichen Bibliothek in Windsor trägt die Ueberschrift: „Am zweiten April 1489 das Buch mit dem Titel von der menschlichen Figur" (angefangen) [3]). In einer der Handschriften in Paris lesen wir den oft citirten Satz: „Am 23. April 1490 habe ich dieses Buch (vom Schatten und vom Licht) angefangen und die Reiterstatue von Neuem begonnen" [4]). Daraus kann zunächst nur gefolgert werden, daß Lionardo für einige Zeit mit der Arbeit am Monument ausgesetzt hatte. Wann ist nun der Brief geschrieben worden, in welchem der Künstler dem Herzog Lodovico Sforza seine Dienste anbietet und schließlich vorschlägt, die Reiterfigur seines Vaters Francesco Sforza in Bronze auszuführen? Das Original im Codex Atlanticus [5]) ist, obwohl von rechts nach links geschrieben, offenbar nur ein Koncept, außerdem nicht datirt. Wir dürfen nicht vergessen, daß Lodovico Sforza erst im Jahre 1494 nach dem Tode des Gian Galeazzo Herzog von Mailand wurde. Allerdings hatte er schon 1480 als Vormund dieses seines Neffen die Zügel der Regierung in der Hand. Neun Jahre später leitete Lionardo, wie Bellinzone angiebt, die Hochzeitsfeierlichkeiten des Gian Galeazzo, und auf Beziehungen zu diesem Fürsten deutet auch die Zeichnung des linken Vorderfußes eines Pferdes mit der Angabe von Proportionsmaßen in der Windsorsammlung, wo die Bemerkung „der Sicilianer des Messer Galeazzo" beigeschrieben ist [6]). Dieses Handzeichnungsblatt ist, wie wir weiterhin sehen werden, von einiger Bedeutung für die Geschichte des Reiterstandbildes.

Noch immer ist die Frage eine offene: wie war das berühmte, von den Zeitgenossen so gefeierte Reiterstandbild des Condottiere im Modell gestaltet? „Es beginne der Guß" ruft bei seinem Anblick ungeduldig der lateinische Dichter Lancino Curzio aus [7]). Aber die begeisterte Aufforderung des Zuschauers blieb leider unerfüllt. Lionardo giebt uns selbst das Warum an in dem bündigen, sichtlich in herber Stimmung niedergeschriebenen Vermerk: „Der Herzog hat das Land verloren, sein Vermögen und die Freiheit, und keine seiner Unternehmungen ist durch ihn zu Ende gebracht." Im Jahr 1500 wurde dieser bekanntlich für Lebenszeit Kriegsgefangener Ludwig's XII. von Frankreich. Vom Untergange des Modells wissen wir eher zu viel als zu wenig, nachdem Campori die Korrespondenz veröffentlicht hat, welche Giovanni Valla, Agent des Herzogs Ercole von Ferrara, mit diesem seinem Herrn über die im Jahr 1501 mit dem französischen Statthalter von Mailand, dem Kardinal von Rouen, gepflogenen Verhandlungen geführt, bei denen es sich um Abtretung des damals noch bestehenden Modells handelte [8]). Deshalb braucht aber Sabbà da Castiglione noch nicht im Unrecht zu sein, wenn er als Augenzeuge erzählt, Gascognische Bogenschützen hätten beim Einzuge der Franzosen in Mailand im Jahre 1499 das Reiterstandbild als Zielscheibe benutzt; sie sind dabei gewiß glimpflicher verfahren, als dreihundert Jahre später die Dragoner Napoleon Bonaparte's,

1) No. 1257.

2) Calvi, Notizie Vol. III, S. 18—20, 22—24, 56—57.

3) a di 2 daprile 1489 libro titolato di figura umana.

4) Codex C bei Venturi (Essai sur les ouvrages etc. Paris, an V) fol. 15: „23. aprile 1490 chominciai questo libro e richominciai il cavallo."

5) Blatt 382; facsimilirt im Saggio. Uebersetzt in Guhl's Künstlerbriefen.

6) „cicilano di meser galeazo."

7) . . . Exspectant animi, molemque futuram
Suscipiunt; fluat aes; vox erit: ecce Deus.

8) Gazette des Beaux Arts, Tom. XX, pag. 40—43.

welche als Einquartierung des Klosters von Santa Maria delle Grazie nach den Apostelköpfen in Lionardo's Abendmahl mit Ziegelsteinen zu werfen sich gemüßigt fühlten.

Im Jahre 1493 fanden in Mailand die Hochzeitsfeierlichkeiten des Kaisers Maximilian mit Bianca Maria Sforza statt, und hierbei wurde auf der Piazza del Castello, jetzt Piazza d'Armi, unter einem Triumphbogen das damals bereits fertige Modell aufgestellt. Und nicht nur vollendet war das Modell damals schon, es muß auch in seiner Ausführung so beschaffen gewesen sein, daß es gleichsam als ein provisorisches Denkmal betrachtet werden konnte. So stand es mindestens acht Jahre lang unter freiem Himmel, nicht nur Wind und Wetter sondern auch der barbarischen Zerstörungswuth des Pöbels trotzend, und dann hatte man auch noch allen Ernstes vor, dieses Modell nach Ferrara zu transportiren, um es dort für den Guß zu verwenden. Das Standbild war nicht weniger als zwölf Braccien, also ungefähr sechsundzwanzig Fuß hoch; so lautet die durchaus zuverlässige Angabe des Mathematikers Luca Paciolo, des Freundes von Lionardo [1]). Wie können wir Vasari auf's Wort glauben, wenn er, natürlich nur von Hörensagen, erzählt, das Modell sei nur aus Thon gewesen? Klingt es doch wie ein ganz oberflächliches Raisonnement, wenn wir ihn erzählen hören: „Das Modell führte er in so großem Maaßstabe aus, daß die Ausführung unmöglich war, weshalb viele, aus Neid vielleicht, erklärt hätten, wie so manche andere Arbeiten, so habe Lionardo auch diese gar nicht mit der Absicht unternommen, sie zu Ende zu führen. Wegen der Größe des Werkes traten unübersteigliche Schwierigkeiten in den Weg, als es an den Guß gehen sollte. Alle, welche das große Modell aus Thon gesehen haben, erklärten, sie hätten nie etwas Schöneres oder Majestätischeres gesehen." Vasari hatte es ja selbst nicht gesehen, beschreibt es auch nicht und hatte wohl auch nicht einmal eine Nachbildung zu Gesicht bekommen. Ob Lionardo, wie uns Vasari glauben macht, oder ob nicht vielmehr der Herzog die Schuld trug, daß der Guß nicht zu Stande kam, ist eine andere Frage. Wir besitzen einen an den Letzteren gerichteten Brief des Künstlers, voll Klagen über Zahlungsrückstände; schließlich heißt es: „Von dem Reiterstandbild will ich nicht sprechen; denn ich weiß, wie schlecht die Zeiten sind." Leider kann nicht festgestellt werden, wann dieser Brief geschrieben worden ist, ebensowenig wie das Datum jenes anderen, wahrscheinlich nach Piacenza dirigirten bekannt ist, worin es heißt: „Glaubt mir nur, ich bin Lionardo der Florentiner, welcher das bronzene Reiterstandbild des Herzogs Francesco macht u. s. w." [2]).

Gian Galeazzo starb im Jahre 1494. Da auf der Rückseite der obenerwähnten Handzeichnung in Windsor mit dem Vermerk „das sicilianische Pferd des Messer Galeazzo" eine Zeichnung für den Guß des Reiterstandbildes sich befindet, so darf man schließen, Lionardo habe schon vor dem Jahre 1494 an den Projekten für den Guß gearbeitet. Dies dürfte das einzige Resultat sein, welches bei einer genauen Erforschung der an Reiterskizzen so reichen berühmten Handzeichnungssammlung für die Chronologie des Sforzamonumentes gewonnen werden kann.

Weniger bekannt als die Handzeichnungen in Windsor sind die ebendaselbst befindlichen Handschriften des Meisters. Dieselben sind meines Wissens von Fachmännern bisher weder gelesen noch studirt worden, und so war für mich die Untersuchung derselben, mit allergnädigster Bewilligung der Königin von England, eine um so interessantere Aufgabe. Meine Erwartung, daß hier auch Angaben über das Sforzamonument sich vorfänden, stellte sich zum Glück nicht als eine trügerische heraus. Auf einem losen Blatte in einem ungeordneten Kon-

---

1) Trattato della divina proportione. Venezia 1509.

2) Saggio. pag. 26: „Credetelo a me, salvo Lionardo fiorentino, che fa il cavallo del Duca Francesco di bronzo, che non ne bisognafare stima perchè à che fare il tempo di sua vita, e dubito che per essere si grande opera che non la finirà mai." Die letzteren Worte dürfen nur mit Rücksicht auf den Zusammenhang erklärt werden. Lionardo will imponiren -- „montera a cavallo e impetrerà tali lettere." Er will eine Arbeit übernehmen, aber durchaus nicht, weil es ihm etwa an Beschäftigung fehle. Er ist hier weit entfernt davon, an der Ausführung des Reiterstandbildes zu verzagen, und wenn er sagt, er könne seine Lebenszeit daran setzen, so ist das nur stolzes Hochgefühl

volut von Notizblättern verschiedenen Formates fand ich folgende auf den Guß des Pferdes bezügliche Niederschrift:

„Form für den Guß des Pferdes."

„Das Pferd muß auf eisernen Beinen fest und dauerhaft auf gutem Fundament aufgebaut werden, dann vergittert und darüber kommt der Mantel; dann muß es gut trocknen, eine Schicht über der andern und damit wird fortgefahren bis zur Stärke von drei Fingern. Darauf muß gerüstet und vergittert werden, soviel eben nöthig ist. In dieser Weise ist die Form auszuhöhlen und ihr Volumen herzustellen. Dann muß die Form allmählich gefüllt werden mit dem ganzen Stoff. Mit ihren Eisen muß sie dann zusammengefügt und verbunden werden, dann inwendig zusammengeschlossen, wo die Bronze hinkommen soll."

„Die Form stückweis zu machen."

„Auf dem fertigen Pferde sind alle Stücke der Form zu markiren, mit welchen das genannte Pferd umkleidet werden soll, und beim Einlassen in die Erde muß man sie in jeder Einsenkung zertheilen, damit, wenn die Form vollendet ist, man sie herausnehmen und dann am ersten Ort wieder zusammensetzen kann vermittelst der Zusammenstellung der Marken."

„AB. Kleines Quadrat, welches zwischen den Mantel und den (Kern) zu stehen kommt, nämlich ein leerer Raum, wo die flüssige Bronze hinkommen soll, und diese sogeformten kleinen Tafeln von Bronze sollen die Zwischenräume der Form und des Mantels behaupten in entsprechendem Abstande, und um deswillen sind die so gestalteten Täfelchen von Wichtigkeit" [1]).

Inmitten von Notizen über Anatomie finden sich folgende, leider abrupte Bemerkungen, welche sich gleichfalls offenbar auf den Guß des Monumentes beziehen:

„Zu erwägen sind die Theile der Form, von welcher die besagte mit Metall ausgefüllt werden soll, und davon soll soviel in den Ofen kommen, als . . . [2]).

„Wenn die Form über dem Pferde vollendet sein wird, muß die Masse des in die Erde kommenden Metalles hergestellt werden."

Viele Unklarheiten in der Redeweise schwinden, wenn wir diesen Text vergleichen mit dem vierten Kapitel der „Einleitung in die Skulptur" vor den Malerbiographien des Vasari, welches die Ueberschrift führt: „Wie man Modelle macht, um danach große und kleine Figuren

1) Forma del Cavallo.

Fa il cavallo sopra gambe di ferro ferme e stabili in bono fondamento poi lo infera ettagli la chappa di sopra lasciando ben seccare assuolo assuolo equesta ingrosserai tre dita di poi arma efferra sechondo il bisogno al modo di questa chava la forma e poi falla grossezza e poi riẽpi la forma amezza amezza coquella integra poi cosua ferri cierchiala ungnila e la richiudi dentro dove ad andare il bronzo.

del farela forma di pezi.

Segnia sopra il cavallo finito tutti li pezi della forma di che tu voi vesstire tal cavallo e nello interrare litaglia in ogni interratura accioche quando fu finita la forma chettu la possi chavare e poi ricomettere al p° locho cholli sua scontri delli contrasegni.

a.b. quadretto stare infralla chappa el masscio cioe nel uachuo dove assara il bronzo liquefacto ecquesti tali quadretti di bronzo manterrano lisspasi della forma dallalla chappa chone qual disstãtia e per questo tali quadretti son degna di importanza.

Pensa le parti della forma dache qua gita di metallo ella essere occupata et tanto ne da ã fornello quanto . .

Quando tu avraj facto la forma sopra il chavallo ettu faraj la grosseza del metallo di terra.

Lionardo gebraucht gewöhnlich in seinen Aufzeichnungen die Anrede mit Du. Es sind sozusagen Selbstgespräche.

2) Hier bricht der Text ab.

in Bronze auszuführen, desgleichen Formen für den Guß; wie diese mit Eisen vergittert und wie sie mit Metall ausgegossen werden u. s. w." [1]. In dieser sehr anschaulich geschriebenen Abhandlung werden nicht nur ganz ähnliche Proceduren ausführlich geschildert und erläutert, sondern wir begegnen hier auch den nämlichen technischen Ausdrücken. Halten wir aber das Projekt Lionardo's zusammen mit den oben mitgetheilten Auslassungen Vasari's in der Biographie des Meisters, so erfährt die letztere in wesentlichen Punkten eine Korrektur. Lionardo betrachtete den Guß keineswegs als eine unüberwindliche Schwierigkeit. Wir erfahren ferner aus der Windsorhandschrift, daß das Metall im Guß auf drei Finger Dicke berechnet war. Lionardo soll bekanntlich einhunderttausend Pfund Metall für nöthig erklärt haben [2]). Da wir nun von Luca Paciolo erfahren, das Modell der Statue sei zwölf Braccien, also ungefähr sechsundzwanzig Fuß hoch gewesen, und da uns die Windsorhandschrift die Stärke der Bronze im Guß angiebt, so kann darnach die ungenügend beglaubigte Angabe über den Metallbedarf kontrollirt werden.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, daß Lionardo an einem gewissen Zeitpunkte zwischen den Jahren 1490 und 1494 zur vollen Klarheit über die Ausführung des Monumentes gekommen war. Wie aber ist dieses gestaltet gewesen? In welcher Stellung waren Pferd und Reiter aufgefaßt? Diese wichtige Frage ist eben so oft aufgeworfen wie ungenügend beantwortet worden. Zur Rekonstruktion des verlorenen Originals sind zwei Wege offen: es sind die Handzeichnungen des Meisters daraufhin zu untersuchen, und es ist etwaigen Nachbildungen von zeitgenössischen Künstlern nachzuforschen. Die Nachforschungen nach den letzteren haben bisher zu keinem günstigen Resultat geführt, und es ist wohl auch wenig Aussicht vorhanden, auf diesem Wege noch zum Ziele zu kommen. Vor wenigen Jahren hat bekanntlich Courajod eine Handzeichnung im Münchener Kupferstichkabinet publicirt und mit dem Sforza-Monument in Verbindung zu bringen gesucht. Es ist dies ein galoppirender Reiter in Stahlrüstung, baarhäuptig und mit dem Kopftypus, welchen die Porträtmedaillen des Francesco Sforza aufweisen, die Rechte mit dem Feldherrnstab über den Kopf des Pferdes vorstreckend, während unter demselben ein besiegter Feind am Boden liegt [3]). Die Porträtähnlichkeit einerseits, andererseits die Wiederkehr einer ähnlichen am Boden liegenden Figur auf mehreren Handzeichnungen Lionardo's in Windsor mögen den Pariser Gelehrten veranlaßt haben, in dieser Münchener Zeichnung eine lionardeske Nachbildung des verlorenen Sforzamonumentes zu erkennen. Nachdem nun diese vermeintliche Entdeckung von verschiedenen Seiten als ein Fehlgriff bezeichnet worden ist, so zunächst von Autoritäten wie Giovanni Morelli in Mailand, welcher nach einer Mittheilung im Archivio storico Lombardo [4]) darin vielmehr eine von Vasari beschriebene Zeichnung des Antonio Pollajuolo [5]) wieder erkennt, hat Courajod neuerdings in einer Reihe von Aufsätzen, welche in der französischen Revue „l'Art" erschienen sind [6]), Morelli Eingangs zwar Recht gegeben in der Frage nach dem Urheber der Handzeichnung, aber weiterhin wird dieses Eingeständniß auch schon wieder als eine Uebereilung anscheinend zurückgenommen. An der Autorschaft des Pollajuolo bei der Münchener Zeichnung selbst nicht zweifelnd, scheint mir aus innern Gründen die Annahme geradezu unmöglich, dieser Künstler habe unter seinen Handzeichnungen nicht nur sein eigenes unausgeführt gebliebenes Modell für den Mailänder Herzog der Nachwelt hinterlassen, sondern selbst Lionardo's Modell kopirt. So wenig Selbstgefühl möchte man bei keinem Künstler voraussetzen, am allerwenigsten in der kernigen Natur dieses Florentiners. Courajod scheint es in seinen neuesten Aufsätzen

1) Le Opere di Giorgio Vasari, Ausg. von G. Milanesi. Florenz 1878. T. I, 158—163.

2) Beiläufig sei bemerkt, daß für den Guß der Germania von Schilling auf dem Niederwald fünfhundert Centner Metall nöthig sind.

3) Gazette des Beaux-Arts 1877, S. 330—344. Auch abgebildet in Carl Brun's Lionardo da Vinci, No. LXI der systemat. Folge von Dohme's Kunst und Künstler.

4) Anno IV, 1877, S. 1016—1019.

5) Ausgabe von G. Milanesi, 1879, Vol. III, S. 297: il disegno e modello che a Lodovico Sforza avea fatto per la statua a cavallo di Francesco Sforza, duca di Milano . . . . egli tutto armato, e sopra un basamento pieno di battaglie, fa saltare il cavallo addosso a un armato

6) Jahrgang 1879, No. 251—254.

darauf besonders anzukommen, den Beweis zu liefern, daß in Lionardo's Sforzamonument das Pferd galoppirend dargestellt war. Dies ist allerdings die Auffassung in der Mehrzahl der Reiterskizzen in Windsor. Aber ist diese Schlußfolgerung berechtigt? In den Details finden wir hier Motive, wie sie in einer kolossalen Statue kaum zulässig, ich möchte fast sagen abgeschmackt erscheinen würden. So z. B., wenn der Vorderfuß des Pferdes eine Urne umstößt, aus welcher Wasser stürzt, was in einer Statuette von mäßigem Umfang sehr gut sich ausnehmen kann, aber nur nicht an einem, seiner Natur nach imposanten öffentlichen Monumente. In einzelnen Skizzen der Windsorsammlung ist der galoppirende Reiter auf einem Postamente dargestellt; als solches dient unter anderen auch ein dreibogiger Triumphbogen in der Art des Severus- und des Constantinsbogens in Rom, und man könnte darum wohl annehmen, derartige Skizzen müßten dem ausgeführten Monument am nächsten kommen. Aber Gewisses läßt sich selbst hier nicht angeben; denn die Reiterbilder mit Postament sind unter sich nicht minder ungleich in der Auffassung, wie es die ohne Postament sind, und wenn wir ferner erwägen, daß hier der Reiter, mit einer einzigen Ausnahme vielleicht, immer ein Jüngling ohne alle Abzeichen fürstlicher Würde ist, ein muthiger Rossetummler, aber kaum mehr als das, so möchten wir fast daran zweifeln, daß diese Zeichnungen überhaupt in direktem und unmittelbarem Bezuge zu dem Sforzamonument stehen. Sie mögen allenfalls vorbereitende Studien sein, sie mögen unter Anregung der Arbeit am Modelle gleichzeitig nebenher oder selbst nachträglich entstanden sein: so viel scheint mir festzustehen, daß das vergleichende Studium derselben die Antwort auf die Frage nach der Auffassung des verloren gegangenen Modelles nicht zu bieten vermag. Möglich, daß diese Zeichnungen und das Modell ähnlich zu einander sich verhalten — und damit nehmen wir den günstigsten Fall an — wie die vier Zeichnungen zum Abendmahl, welche uns erhalten sind, zu dem ausgeführten Bilde, in welchem auch nicht eine einzige Figur mit den Skizzen nur annähernd übereinstimmt.

Die florentinische Kunst besitzt vier Reiterdenkmäler, die älter sind als das Modell Lionardo's: die Condottierebilder des John Hawkwood von Paolo Uccelli und des Nic. Marrucci da Tolentino von Andrea del Castagno, beide im Dom zu Florenz, die Bronzestatue des Gattamelata von Donatello in Padua und die des Colleoni von Verrocchio in Venedig. Skizzen von Lionardo's Hand nach den letzteren beiden befinden sich in der Windsorsammlung, so auch nach der antiken Reiterstatue von Marmor in Rom, den Kaiser Marc Aurel darstellend [1]). In diesen älteren Standbildern ist das Pferd im Schritt gehend dargestellt und diese Auffassung ist bei derartigen Monumenten auch lange nach Lionardo noch die Regel gewesen bis in die Zeiten der Barockkunst, wo unter Anderen der Augsburger Kupferschmied Wiedemann den galoppirenden Gaul des Reiterstandbildes August des Starken in Dresden in dem buschigen mit der Basis verbundenen Schweif den erforderlichen Stützpunkt finden läßt [2]). Nicht nur die Bedingungen der monumentalen plastischen Kunst im Sinne der Renaissance, sondern auch die Rücksicht auf das in der technischen Ausführung unumgängliche Gesetz des Gleichgewichtes und der Schwere haben Donatello wie Verrocchio veranlaßt, den Stützpunkt auf drei Füße des ausschreitenden Thieres zu vertheilen. Gewiß war es nicht die Sache Lionardo's, über diese Regeln sich hinwegzusetzen. Man bedenke nur die ungeheuren Verhältnisse seines Modells. Die kolossalen Rosse von Marmor auf dem Quirinal in Rom aus der römischen Kaiserzeit mögen ungefähr dreizehn Fuß hoch sein, also nur halb so hoch wie das Sforzamodell. Allerdings sind diese als sich bäumend dargestellt, aber wie plump und schwerfällig wirken hierbei die künstlich angebrachten Stützen! Lionardo hätte gewiß nicht die Naivetät besessen, mit der die römischen Bildhauer hier den Hauptstützpunkt in einen soliden Pilaster verlegten, den sie unter den Leib des Pferdes schoben. Wenn Schwerpunkt und Stützpunkt so weit auseinanderfallen, wie bei einem galoppirenden Pferde, wie können da vernünftigerweise die Fesseln der Hinterfüße als Hebel für ein Gewicht von an-

1) Dieselbe stand damals noch nicht auf dem Capitol, sondern in der Nähe des Lateran. Lionardo's Kopien der genannten Standbilder sind auffallend frei, die nach dem letzteren Monument vielleicht nach einer Vorlage, wenn nicht aus der Erinnerung gezeichnet.

2) Errichtet im Jahr 1736.

nähernd hunderttausend Pfund gedacht werden? Wie war es möglich, müssen wir weiter fragen, ein für Jahre frei ausgestelltes Modell in einer derartigen Stellung zu konstruiren? Schon der Wortlaut des Projektes für den Guß, wie wir ihn in der Windsorhandschrift vorfinden, widerspricht dem direkt: „Das Pferd muß auf eisernen Beinen fest und dauerhaft



auf gutem Fundamente aufgebaut werden." Neben dem Text des Projektes für den Guß steht die hier in Facsimile wiedergegebene Skizze eines Reiters, welche ohne allen Zweifel vom Künstler als Erläuterung desselben beigegeben ist. So wenig man bezweifeln kann, daß der oben mitgetheilte Text auf das Sforzamonument sich bezieht, so gewiß dürfte in dieser flüchtigen Originalzeichnung Lionardo's eine authentische Reproduktion des verloren gegangenen Originals zu erkennen sein. Wir sehen hier, daß Lionardo gleich Verrocchio und Donatello das Pferd nicht galoppirend, sondern im Schritt gehend aufgefaßt hat. Dasselbe Pferd, doch ohne den Reiter, findet sich auch, gleichsam als Ueberschrift, mit der Feder auf dem andern Notizblatt gezeichnet, welches die oben mitgetheilten Notizen enthält: „Zu erwägen sind die Theile der Form u. s. w." Unter den eigentlichen Handzeichnungen Lionardo's in Windsor befinden sich zwei leichte Skizzen in sehr kleinem Maaßstabe, welche das Pferd mit der Gußform zeigen. Beide Male ist das Pferd, allerdings ohne Reiter, von der Gußform oder dem Mantel umkleidet, einmal in der Profilansicht, einmal in der Rückenansicht. In der letzteren Skizze ist deutlich erkennbar, daß die Beine des Pferdes massiv gegossen werden sollten. Beide Male stimmt die Stellung des Pferdes überein mit der mitgetheilten Modellskizze des Reiters. Daneben steht auf dem gleichen, so wichtigen Notizblatt noch eine leichte Skizze desselben Pferdes, diesmal ohne den Reiter, in ein unregelmäßiges Viereck gestellt, wahrscheinlich der Plan für ein Gerüste; darüber steht die Bemerkung „bono". Damit ist noch die Rothstiftszeichnung eines im Schritt gehenden Pferdes, von einem Holzgerüst umschlossen, im Codex Atlanticus der ambrosianischen Bibliothek in Mailand zu vergleichen. Hierin haben die Herausgeber des Saggio das Modell Lionardo's offenbar richtig vermuthet [1]).

Paolo Giovio, der berühmte italienische Geschichtsschreiber, sagt in seiner Biographie Lionardo's scheinbar zu Gunsten der Hypothesen Courajod's, welcher die interessante Stelle citirt [2]), daß das Pferd als „heftig angespornt und schnaufend" dargestellt gewesen sei. Es ist der Mühe werth diese Ausdrücke mit den fast gleichlautenden, von Vasari in der Beschreibung von Donatello's Reiterstandbild des Gattamelata gebrauchten zu vergleichen. Er sagt, daß man das „Schnauben und Wildsein des Pferdes, sowie die Lebendigkeit des Reiters" hier bewundern solle [3]). Es geht daraus klar hervor, daß, wenn man damals von sprühendem Leben und von Aufgeregtheit sprach, das zumeist im Gegensatz zum Mittelalter und im Sinne des Fortschritts darüber hinaus gemeint war. Die Redeweise des Paolo Giovio kann darum in der Frage nach der Konception von Lionardo's Reiterdenkmal eine definitive Entscheidung durchaus nicht geben.

Die zahlreichen Reiterbilder mit galoppirenden Pferden unter den Handzeichnungen in Windsor sind viel zu malerisch in der Auffassung, um für ein Reiterstandbild von auch nur

1) Siehe S. 26 im Saggio.

2) Finxit etiam ex argilla colosseum equum Ludovico Sfortiae ut ab eo pariter aeneus, superstante Francisco patre illustri imperatore, funderetur; in cujus vehementer incitati et anhelantis habitu et statuariae artis et rerum naturae eruditio summa deprehenditur.

3) Ausgabe von G. Milanesi, Florenz 1878, Vol. II, S. 410: Fece il cavallo di bronzo . . . nel quale si dimostra lo sbuffamento ed il fremito del cavallo, ed il grande animo e la fierezza vivacissimamente espressa dall' arte nella figura che lo cavalca.

mäßigen Proportionen im Geiste der Renaissancekunst geeignet zu sein. Plastisch ausgeführt sind sie allenfalls für ein Relief geeignet; sagt doch Lionardo selbst einmal, in der Größe der Konception komme das Basrelief der Malerei am nächsten [1]. Sucht man unter jenen Zeichnungen nach einem der Mehrzahl gemeinsamen Motiv, so ist dies jedenfalls die Bewegung, welche der Reiter mit dem einen, den Kommandostab führenden Arm nach rückwärts macht. Als die Windsorzeichnungen im Januar 1879 in London ausgestellt waren, habe ich hierauf als auf ein sehr charakteristisches Merkmal in einem Aufsatz der „Academy" [2]) bereits hingewiesen, noch ehe ich unter den Handschriften in Windsor die mitgetheilte Skizze, in welcher das Motiv wiederkehrt, auffand. In dem Linienfluß der Münchener Zeichnung des Pollajuolo ist nichts störender als die steile Linie im Rücken des Condottiere, eine in der Natur der Aufgabe liegende Schwierigkeit, welche Verrocchio in dem Colleoni dadurch überwand, daß er den Reiter mit schiefer Schulterstellung in den Sattel setzte und einen Arm in scharfer Bewegung zurückzog. Nach dem Gußmodell der Windsorhandschrift zu urtheilen, schlug Lionardo denselben Weg ein wie sein Lehrer Verrocchio, ging aber in der Anwendung des Motives noch weiter. Offenbar im Begriff, Befehle auszutheilen, dreht sich der Herzog scharf im Sattel und wendet den Kopf zur Seite, beinahe rückwärts, als wenn er an der Spitze seiner Heerschaaren auszöge, während die linke Hand gebieterisch den Feldherrnstab emporhält.

Durch die Skizze werden wir nur mit den allgemeinsten Zügen der Komposition bekannt. Wie das Detail der Statue beschaffen war, muß späteren Entdeckungen vorbehalten bleiben, wofür jetzt wenigstens die richtige Fährte gefunden scheint. In den Geschichtsbüchern des Paolo Giovio ist eine sehr genaue Schilderung der persönlichen Erscheinung des Francesco Sforza gegeben, welche dafür einigen Anhalt vielleicht bieten kann, da der berühmte Geschichtsschreiber von Como, im Jahre 1433 geboren, Lionardo persönlich gekannt zu haben scheint und seine Charakteristik des Reiterstandbildes unter dem Eindrucke des öffentlich ausgestellten Modells wohl geschrieben haben kann. Der Herzog Francesco war, so sagt Giovio [3]), eine geradgewachsene Gestalt von mehr als mittlerer Größe, eher mager als voll aussehend, mit Schenkeln, welche an den Waden mehr muskulös als abgerundet waren. Seine gewölbte Brust und seine breiten Schultern gaben ihm das Aussehen kriegerischer Würde. Durch Mäßigkeit und strenge Zucht hatte er es dahin gebracht, daß er sich in den Hüften außerordentlich eng gürten konnte, ja er vermochte mit beiden ausgespannten Händen seine Taille zu umspannen. Seine Gesichtszüge waren bäuerisch, von unfreundlichem Ausdruck, sein Teint wie von bleifarbener Blässe unterlaufen. Seine blaugrauen Augen von unheimlichem Ausdruck lagen tief in der Augenhöhle unter hervorstehenden buschigen Brauen. Die Nase war hervorragend, ohne gebogen zu sein, die Lippen schmal geformt. Der Herzog trug stets das Gesicht glatt rasirt und das Haar kurz geschoren. Als Kopfbedeckung führte er beständig eine konisch geformte Mütze." Sein Porträtkopf ist in einem Holzschnitt der Basler Ausgabe der Werke des Giovio beigegeben.

1) S'accosta in grandezza di speculazione alla pittura.

2) The Academy, N. 350 (Jan. 18, 1879) S. 62: The Old Master Exhibition at the Royal Academy: It is a fact of great importance, that in nearly all these sketches the right arm of the rider holding the staff is stretched backwards, with great energy, and is not held up in front over the head of the horse, as in the Munich drawing. This motive, treated with great variety, exhibits much more delicacy in the proportions of the whole composition than the hard outlines (especially in the back of the figure) in the Munich drawing.

3) Pauli Jovii Vitae illustrium virorum, Basil. 1576, Vol. I. Vita Sforziae clarissimi ducis Cap. 87 (S. 146): De statura corporis ejus. — Statura fuit corporis erecta excelsaque supra mediocrem, macro habitu potius quam succoso . . . cruribus ad suram maxime torosis et parum teretibus. Inerat autem lato pectori patulisque humeris militare decus: adeoque restricto et decenter castigato fuit ventre, ut angustissime cingeretur: quandoquidem in medio ad zonam duobus primis ab utraque manu expansis lunatisque digitis facile comprehendi atque praecingi posset. Erat facie subagresti parumque hilari uti a plumbeo quodam pallore subfusca, quum et oculi colore caesii minaci specie intra cavos orbes multum recederent et supercilia maxime pilosa prominere viderentur. Sed nasus a medio elatus, nec aduncus tamen; labra decentia . . . tonso autem capillo et derasa barba semper incessit.

Kunstliteratur.

Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole publiés en Italie au XVe et au XVIe siècle et les paroles de Savonarole sur l'art, par Gustave Gruyer. — Ouvrage accompagné de 33 gravures exécutées d'après les bois originaux par A. Pilinski et fils. Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie. 1879. 4.

Das Studium der Bücherillustrationen des 15. und 16. Jahrhunderts ist bis jetzt sehr vernachlässigt worden. Mit großem Unrechte; denn dieselben enthalten eine Fülle kunstgeschichtlichen Materials. Allerdings begegnet hier die Feststellung bestimmter Künstlerindividuen und deren namentliche Bezeichnung der größten Schwierigkeit, denn es muß in den meisten Fällen erst aus der Arbeit des Formschneiders auf die demselben vorliegende Zeichnung des eigentlichen geistigen Urhebers zurückgeschlossen werden. Das einzig mögliche Mittel, Klarheit in dieses Chaos zu bringen, besteht in der Vergleichung. Dieselbe ergiebt zunächst für die Ikonographie eine Ausbeute, wie sie kaum auf einem anderen Gebiete so leicht erreichbar und so reichhaltig sein dürfte. Die Entstehung, Umwandlung und Verbreitung bestimmter Motive läßt sich hier in engem Zusammenhange verfolgen. Mit den Büchern wandern die künstlerischen Gedanken aus einem Verlag in den anderen, aus einer Stadt in die andere. Vielfach begegnen wir genauen Entlehnungen. Dieselben Holzstöcke werden zu verschiedenen Werken benutzt oder die Kompositionen kopirt und nur im Formate den entsprechenden Zwecken angepaßt. Oder aber der entlehnende Künstler veränderte Einzelnes und drückte so dem fremden Werke den Stempel selbstschaffender Thätigkeit auf.

Auf verschiedenen Wegen kann man an die Aufgabe der Vergleichung herantreten. Entweder läßt man den örtlichen Gesichtspunkt vorwalten, behandelt also einheitlich die Werke Eines Verlages, dann Einer Stadt, oder man stellt die literarischen und künstlerischen Produkte, welche den gleichen Stoff behandeln, neben einander oder man faßt endlich drittens die Illustrationen zu den Schriften eines und desselben Schriftstellers zusammen. Gewiß hat jede dieser Betrachtungsweisen ihre Berechtigung und jede wird auf ein besonderes Ziel losgehen. Die erste Methode verdient vornehmlich die Bezeichnung einer kunstgeschichtlichen. Sie wird ihre Aufgabe in der Unterscheidung und Bestimmung der betreffenden Künstler finden. Die zweite kann man ikonographisch nennen. Das Hauptgewicht liegt bei ihr auf dem Gegenständlichen. Die dritte führt auf das Gebiet des Kultur- und Literarhistorischen. Ihre Wichtigkeit für die Kunstgeschichte beruht auf dem Nachweise, welchen Einfluß der Schriftsteller auf den Künstler, die Gedankenwelt auf die Formwelt gehabt hat.

In dem vorliegenden Buche des verdienstvollen französischen Gelehrten Gustave Gruyer finden wir diesen letzten Weg eingeschlagen. Wie schon der Titel angiebt, zerfällt es in zwei Theile. Der erste ungleich umfassendere betrachtet die Illustrationen der Schriften Savonarola's, der andere dessen Aussprüche über die Kunst. Gruyer sondert, wie dies seit Bartsch für die Stiche und Holzschnitte eines und desselben Künstlers Regel geworden ist, auch die Holzschnitte in den verschiedenen Werken desselben Autors, Savonarola's, nach dem Gegenständlichen und theilt sie in solche, die sich

1) auf das Alte Testament,
2) auf das Neue Testament,
3) auf Heilige und Stoffe, die mit der Heiligkeit zusammenhängen,
4) auf Savonarola selbst

beziehen. Das hat seine Vortheile und seine Nachtheile. Es erleichtert die Uebersicht über das Stoffliche, verhindert dagegen eine gewisse klare Anschauung des gedanklichen Zusammenhanges, der zwischen den Schriften und den Bildern existirt. Doch hat Gruyer mit seiner Eintheilung Recht, wenn er sie damit begründet, daß er chronologisch die Werke nach einander nicht habe besprechen können, da die meisten Florentiner Ausgaben keine Zeitbestimmung enthalten. In dem wichtigsten Theile der Abhandlung, über die auf Savonarola bezüglichen Holzschnitte, kommt die Anordnung dem Stoffe nach fast einer Anordnung nach den einzelnen Schriften gleich. Die vorangehende Besprechung der Gegenstände aus dem Alten und Neuen Testamente, sowie der auf die Heiligen bezüglichen hat thatsächlich nur ein ikonographisches Interesse. Erst in dem großen Zusammenhange einer umfassenden Vergleichung erlangen sie ihre Bedeutung. Der Verfasser hat in seinen zahlreichen Hinweisen auf verwandte Kompositionen, bei denen ihm seine ausgedehnte Kenntniß illustrirter Bücher jener Zeit sehr zur Hülfe kam, für eine solche Vergleichung werthvolle Vorstudien gegeben.

Muß also die Anordnung in dem Buche gebilligt werden, so ist damit noch nicht gesagt, daß sie im Prinzip gutgeheißen wird. Ich glaube, daß bei Besprechung der Illustrationen zu den Werken eines Schriftstellers im Allgemeinen, sofern eine chronologische oder gedankliche Aufeinanderfolge der letzteren festgestellt werden kann, diese Werke selbst die Eintheilung bestimmen müssen. Nur so wird es möglich sein, das hier gesteckte Ziel zu erreichen, den Einfluß des Schriftstellers auf den Künstler deutlich zu zeigen. Die ikonographische Methode wird nach dem Gegenständlichen, die von mir im eigentlichen Sinne kunstgeschichtlich genannte nach dem Stilistischen sondern.

Was den Inhalt anbelangt, finden sich von Darstellungen aus dem Alten Testament in den Werken Savonarola's der betende David, Jeremias, Hosea, Ezechiel und eine Sibylle, aus dem Neuen fast durchweg nur Scenen aus der Leidensgeschichte. In dem dritten Abschnitte bieten das größte Interesse die Illustrationen der Predica dell' arte del bene morire (facta a di II di novembre 1486). Den drei verschiedenen Ausgaben (s. Gruyer, S. 60 ff.) sind drei Kompositionen gemeinsam: der Tod zeigt einem jungen Manne mit der einen Hand den Himmel, mit der anderen die Hölle; der Kranke auf seinem Todtenlager und der Sterbende, dem ein Mönch geistlichen Beistand leiht. Als vierten Holzschnitt bringt die eine Ausgabe den über Leichen hinfliegenden Tod, die andere den Triumph des Todes und die dritte eine Wiederholung des Todes, der dem Jüngling Himmel und Hölle zeigt. Der tiefe Ernst, die gewaltige Leidenschaft Savonarola's spricht aus diesen Bildern. In dem über niedergestürzte Könige und Geistliche hinwegsausenden Tode mit der Sense in der einen Hand, einen Zettel mit der triumphirenden Aufschrift: ego sum in der anderen, könnte man glauben, eine Schöpfung nordischen Geistes vor sich zu haben. In wenigen erschütternden Scenen wird uns das Ende des menschlichen Lebens vorgeführt, treu nach den Worten des großen Redners, der dem Künstler in seiner bilderreichen Sprache die Motive selbst angab. Der Tod, welcher dem erschreckt die Qualen der Unterwelt betrachtenden Jüngling die Herrlichkeit Gottes und die Seligkeit in der Höhe zeigt, übernimmt im Bilde die Mahnung Savonarola's: „Habe immer ein Bild vor Augen, welches das Paradies in der Höhe und die Hölle in der Tiefe zeigt!"

Wenn wir auf dem dritten Holzschnitte den Kranken auf seinem Lager und den Tod vor der Thüre des Zimmers sehen, so treten uns die Worte entgegen: „Stellt Euch lebhaft das Bild vor, wie ein Mensch krank ist und der Tod an seine Thüre klopft, um einzutreten. In dem Augenblicke, da Ihr krank werdet, wird der Teufel unruhig und macht sich auf. Er sucht alle Mittel, Euch zu verderben. Er hindert Euch, an den Tod zu denken und läßt Eure Gedanken sich auf Euer Haus, Euren Boden, Euer Besitzthum, Eure Stellung in der Welt richten. — Wenn er merkt, daß Ihr an den Tod denkt, so giebt er es Eurer Frau, Euern Verwandten, Euerm Arzt ein, Euch zu sagen: beunruhigt Euch nicht, Ihr werdet wieder gesund werden." Der Holzschnitt giebt diese Ausführung im Einzelnen wieder. Zu Häupten des Kranken redet der Teufel auf denselben ein. Zwei andere Ausgeburten der Hölle geleiten den Arzt und die Frau an das Lager.

Mit unerbittlicher Strenge deckt der Bußprediger die Schwierigkeit auf, selig zu sterben, wenn man schlecht gelebt hat. Er schildert die Einflüsterungen des Satan, daß auch die Seele todt sei, wenn der Leib gestorben. Als Rettungsmittel aber giebt er an: „Erstens nehmt Eure Zuflucht zum Crucifix, ruft den Herrn an mit zerknirschtem Herzen; zweitens bereut aufrichtig und faßt den Entschluß, tugendhaft zu leben; drittens ruft einen guten Beichtvater und kommunizirt; viertens habt stets Jemanden zur Seite, der für Euch betet. Ihr aber, die Ihr den Kranken umgebt, betet für ihn, anstatt zu schwatzen, er hat die Gebete nöthig!" Mit künstlerischer Vollendung sind diese Worte in eine einheitliche bildliche Scene umgewandelt. Der Kranke, zu dessen Häupten Teufel stehen, vertraut dem Beichtiger seine Sünden an. Inbrünstig Betende knieen am Bette, auf dessen Fußende der Tod sitzt, in wartender Stellung, als wolle er die fromme Scene nicht stören. Hoch ragt das Crucifix an der Wand, so daß die Blicke des Sterbenden es sehen können, und in der Luft erscheint Maria mit dem Kinde, seliger Verheißung voll.

Die eben besprochenen Illustrationen zeigen in vorzüglicher Weise, wie ein bedeutender Künstler ein ihm gegebenes Motiv dennoch wahrhaft frei zu gestalten weiß. Auch ohne den erklärenden Text, dem sie entstammen, würden sie Jedem verständlich sein.

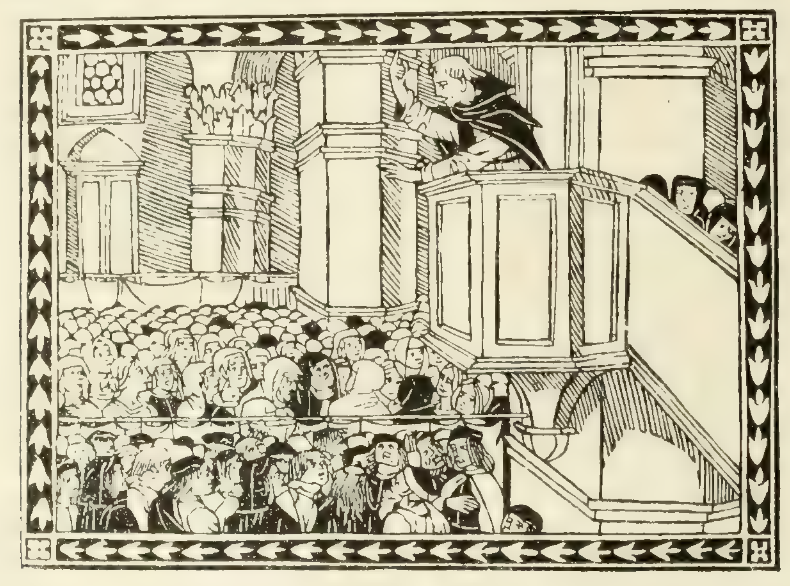
In dem vierten Abschnitte werden wir mit zwei Bildnissen Savonarola's bekannt gemacht, deren eines Herr Gruyer auf die Medaille im Kabinet von Florenz zurückführt. Ferner werden andere auf Savonarola selbst bezügliche Darstellungen behandelt, so: wie derselbe vor großem Menschengedränge predigt, wie er sich mit Männern über die Wahrheit der Prophezeiung unterhält; seine Vision bezüglich der Erneuerung der Welt durch Jesus Christus; wie er sich auf einer fingirten Reise als Gesandter der Florentiner zur Jungfrau begiebt, begleitet vom Gebete, vom Glauben, von der Einfalt und der Geduld, und mit dem Teufel in Gestalt eines Eremiten disputirt; wie er vor der Pforte des himmlischen Jerusalem steht; wie er mit einem Astrologen sich unterredet; seine Beziehungen zu den Murate und seinen Tod. Ernst, Einfachheit und Strenge sind allen diesen Kompositionen eigen. Sie bilden einen interessanten Nachtrag zu den früheren Arbeiten der Dominikaner, deren Charakter und Erklärung aus der scholastischen Anschauung kürzlich Hermann Hettner so vortrefflich in seinen „Italienischen Studien" entwickelt hat.

Die Ausführung der Holzschnitte ist selbstverständlich ziemlich ungleich. Die Zeichnungen zu einer großen Anzahl derselben rühren aber sicher von vorzüglichen Künstlern her. Wie letztere zu benennen sind, darüber ist Herr Gruyer zu keinem endgültigen Resultate gelangt. Mit Recht weist er die Autorschaft von Baccio Baldini und Sandro Botticelli zurück. Das einzige Monogramm, das sich auf einer zierlichen Renaissanceeinrahmung in der tabula sopra le prediche del Rev. P. Fr. Hi. savonarola sopra diversi Psalmi et Evangelii und in den prediche utilissime per la Quadragesima, Venedig 1517, findet: L A F hilft uns wenig. Ich glaube, es darf gar nicht auf einen Künstler bezogen werden. Das L A erscheint auf venezianischen Bücherzeichen, z. B. in der biblia di Malermi vom Jahre 1492 und in der Titus-Livius-Ausgabe von 1493, und ist das Monogramm des Verlegers Luca Antonio Zonta Fiorentino. Sollte es nicht auch hier so aufgelöst werden müssen?

Der zweite Theil des Gruyer'schen Buches, der sich mit den Aussprüchen Savonarola's über die Kunst beschäftigt, steht in logischem Zusammenhange mit dem ersten und giebt uns ein klareres Bild von den Anschauungen des Dominikaners, als wir es hatten, wenn auch die allgemeine Ansicht von Savonarola's Kunstgegnerschaft schon früher modificirt worden ist. Der fanatische Mönch sprach nicht gegen die Kunst überhaupt, sondern nur gegen die weltliche. Wie alles Andere, soll auch sie nur den moralischen Zweck im Auge haben, als Helferin der Predigt das Gemüth des Menschen auf das Ueberirdische lenken. Höchst interessant ist es zu sehen, wie er, der sonst gegen die alten Philosophen ankämpft und ihre Autorität zu untergraben sucht, ihre Aussprüche über den Begriff der Schönheit herbeizieht und ihr Ansehen bei den Künstlern benutzt. So, wenn er die Schönheit definirt als eine Eigenschaft, die aus der Verhältnißmäßigkeit und der Korrespondenz der Glieder und anderer Körpertheile entspringt, die ihren Sitz aber in der Seele hat. Je freier vom Stoff eine

Schönheit ist, fährt er dann die eigene Anschauung entwickelnd fort, desto vollkommener ist sie, weil sie der göttlichen Schönheit, die unabhängig vom Körper ist, gleicht. So gelangt er zu dem Extrem: Je unkörperlicher ein Ding ist, desto schöner ist es. Die Seele ist viel schöner als körperliche Schönheit. Die höchste Schönheit der Seele seht Ihr, wenn ein frommer Mann oder eine fromme Frau betet. Die Schönheit der Seele aber wirkt dann nach außen auf den Körper. (Fastenpredigt von 1497 über Ezechiel. 28. Rede. C.) An anderer Stelle bestimmt er die Schönheit als die Erscheinung, welche einem Ganzen genaue Harmonie zwischen den einzelnen Formen und Farben giebt. Aber das ist eine zusammengesetzte Schönheit. In den Dingen, die dem Wesen nach Eines sind, ist die Schönheit das Licht. Gott ist das Licht und die Schönheit selbst.

In der dritten Predigt über Haggai vom Jahre 1494 unterscheidet er zwischen einer körperlichen und einer geistigen Schönheit. Die körperliche zeigt sich hauptsächlich auf dem Gesichte und besteht in der Proportion und Harmonie der Theile. In diesem öfters wieder-



Savonarola predigend.

kehrenden Satze zeigt sich die Kenntniß antiker Anschauungen, wie sie zu Savonarola's Zeit gewiß in Form von Schlagworten umgingen. Die Schönheit des Gesichtes aber entsteht aus der Schönheit und Reinheit der Seele. Wenn die Seele sich entfernt hat, wird der Körper häßlich, welches auch seine Schönheit gewesen sein mag.

Weiter betont er es, daß die Kunst die Natur nachahme, aber sie nie erreiche. Die Natur ist aus der göttlichen Intelligenz entstanden. Gott hatte in seiner Intelligenz die Ideen und die äußeren Eigenthümlichkeiten aller Dinge, die er gemacht hat. Als er es für gut fand, die Welt zu schaffen, verwirklichte er diese Ideen, Bilder und Modelle unter fühlbaren Formen. Wollen wir Gott nachahmen, den wir nicht sehen, so betrachten wir die Bilder seiner Hand und ahmen die Natur nach. Aber vollständig kann die Kunst die Natur nicht nachahmen, da sie nicht über das Leben gebietet. (Predigten über den Psalm: quam bonus, im Advent 1493 gehalten.) Schaut nicht aus diesen Ausführungen deutlich die Platonische Ideenlehre heraus?

Da jeder Maler sich selbst malt, d. h. seinen Werken den Stempel seiner Gedanken aufdrückt, so muß zur Hervorbringung wirklicher Kunstwerke die Einsicht ungetrübt sein. Wer sich den sinnlichen Vergnügungen hingiebt, kann sich nicht zu intellektuellen Spekulationen erheben. — Die höchste Stelle unter allen Kunstwerken nimmt nach Savonarola das Crucifix ein. Er rügt strenge die Sitte, in den Gestalten der heiligen Geschichte Bilder berühmter

Zeitgenossen wiederzugeben, und schildert höchst lebendig, wie die jungen Leute sich in der Kirche hinstellen und gegenseitig aufmerksam machen: das ist die und die Frau u. s. w. So mag es freilich damals in Florenz gewesen sein. Der Sittenprediger mußte einen anderen



Die Erneuerung der Welt durch Jesus Christus, nach der Vision Savonarola's.

Standpunkt einnehmen, als der Kunsthistoriker von heute, der dem Künstler dankbar ist für Ueberlieferung von Porträts, selbst in Bildern heiliger Handlungen.

Aus diesen wenigen angeführten Hauptpunkten geht das Verhältniß Savonarola's zur Kunst klar hervor. Er sah in ihr nur eine Dienerin der Frömmigkeit und Religiosität.

Die Ausstattung des Gruner'schen Buches durch die Firma Firmin=Didot ist eine glänzende. Von der stilgerechten Wiedergabe der Holzschnitte mögen die zwei interessanten dem Buche entnommenen Proben selbst Zeugniß ablegen. **Heinrich Thode.**

Die kaiserlich königliche Gemäldegalerie in Wien. Radirungen von William Unger, Text von Carl von Lützow. Wien, H. O. Miethke. Lieff. III—XI. 1877—1880. Fol.

Mit einer Radirung.

Seit das bekannte Kupferwerk über die Wiener Galerie in diesen Blättern vor drei Jahren eingehender besprochen wurde, ist dasselbe in regelmäßigem Erscheinen bis zu seiner zwölften Lieferung vorgerückt und hat damit nahezu die Hälfte des ihm zugemessenen Umfanges erreicht. Auf den etwa achtzig großen und kleinen Radirungen, welche die Tafeln und die Illustrationen des erläuternden Textes darbieten, hatte der Künstler, der sich die mühevolle und umfassende Aufgabe gesetzt, eine Galerie von solcher Bedeutung allein zu ediren, Gelegenheit, seine Kraft an den mannigfaltigsten Schwierigkeiten zuerproben. Nicht nur die Meisterschöpfungen aus der Epoche des entwickelten malerischen Stils, die Werke eines Tizian, Correggio, Rubens und Rembrandt, sind in der vorliegenden Bilderfolge repräsentirt, sondern auch manches Werk der früheren, strengen Zeit, welches der Kunst des Radirers nicht willig sich fügt und nur durch ein so enorm bewegliches Uebersetzertalent, wie es dasjenige William Unger's ist, zugleich wirksam und stilgetreu wiedergegeben werden kann.

So finden wir z. B. von den Perlen der alten deutschen Meister die Jane Seymour des jüngeren Holbein, mit ihrem unsäglich fein ausgeführten Gold= und Perlenschmuck, so namentlich Dürer's großartiges Porträt Kaiser Maximilian's v. J. 1519 und desselben Meisters kleine, von Barbarj beeinflußte Madonna v. J. 1503, ferner aus der Jugendepoche der vlämischen Volksmalerei das prächtige figurenreiche Bild von Pieter Bruegel d. Ae., welches wir durch die Freundlichkeit des Hrn. Miethke der heutigen Besprechung beizufügen in der Lage sind, um nur diese Beispiele hervorzuheben. Wer die Behandlungsweise Unger's eingehend studirt, wird wahrnehmen, daß er sich nicht nur in Ausdruck und Form die höchste Treue der Wiedergabe zur Pflicht macht, sondern auch den Eigenthümlichkeiten der Technik jedes Meisters nachspürt und ihnen die Art seiner Nadelführung anzupassen strebt. Bei Dürer z. B. geschieht dies im Anschluß an dessen Stechweise, deren feine, enge Strichlagen unserm Künstler offenbar bei der köstlichen Reproduktion der Madonna mit dem säugenden Kinde vorgeschwebt haben. In wie charakteristischer und zugleich fesselnder Art Bruegel's Malerei mit ihren breit und platt hingesetzten Lokaltönen, mit ihrem warmen Braun, ihrem lichten Roth, Blau und Grün von Unger nachgebildet ist, können die Leser aus der beigegebenen Probe ersehen.

Daß der Meister in den Radirungen nach Tizian, Rubens, Fr. Hals, Velazquez, Rembrandt, nach Giorgione, Palma und den übrigen großen Koloristen seine alte Virtuosität von Neuem bewährt, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Zu Hülfe kommt ihm dabei das stattliche Format, welches die Dimensionen der früheren Galeriewerke und Einzelblätter Unger's bedeutend überragt. Vergleiche der jüngsten Blätter nach Fr. Hals und Rembrandt, z. B. des „Jungen Mannes" und des „Singenden Knaben" im Belvedere mit den Radirungen der Hals=Monographie oder der Galerie von Kassel können zeigen, um wie Vieles intimer der nachschaffende Künstler auf der größeren Platte in den Geist des Originals einzudringen vermochte. Auch für die nochmaligen Radirungen nach dem Altar des h. Ildefons von Rubens, den Unger bekanntlich im Auftrage der Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst vor einigen Jahren schon einmal radirt hatte, war das bei Weitem größere Format des kais. Galeriewerks von wesentlichem Vortheil. Es wurde dadurch ermöglicht, das Mittelbild von den Innenflügeln zu trennen, und jeden der beiden letzteren, auf denen bekanntlich die Ausführung des Meisters ihren höchsten Grad von Sorgfalt und Feinheit erreicht, auf einer besonderen großen Tafel wiederzugeben. Nicht minder wichtig erscheint die Wahl des Formats bei Blättern, wie „das Innere eines Bauernhauses" nach Teniers, wo es dem Radirer nur dadurch möglich wurde, die Malweise bis auf den Pinselstrich genau mit wahrhaft bewundernswerther Treue zu reproduciren.





Der mit gleichmäßiger Sorgfalt ausgearbeitete Text bietet sowohl in der Interpretation und kritischen Würdigung der Bilder als in den meistens als Noten beigefügten gelehrten Materialien manches Neue und kunstgeschichtlich Beachtenswerthe. Aus der letzteren Kategorie sei z. B. das interessante, dem Wiener Hof- und Staatsarchiv entnommene Aktenstück über die Erwerbung des Ildefons-Altares unter Maria Theresia hervorgehoben, ein Vortrag des kunstsinnigen Fürsten Kaunitz an Joseph II., den damaligen Mitregenten, datirt v. 15. Januar 1777, in welchem der Ankauf des Werkes aus dem Besitz der Abtei vom Caudenbergh in Brüssel zum Preise von 20000 Fl. empfohlen wird. Die größten und schönsten Werke des Rubens in der kais. Galerie sind ja überhaupt, wie man weiß, Acquisitionen aus den Tagen der Maria Theresia. — Von allgemeinstem Interesse ist ferner die quellenmäßige Darlegung der vielbesprochenen, aber bisher nirgends wahrheitsgetreu gegebenen Restaurationsgeschichte von Tizian's „Madonna mit den Kirschen". Zunächst konstatirt Lützow, daß der Meister das Bild auf Leinwand gemalt hatte und nicht, wie in den meisten Büchern zu lesen ist, auf Holz. Die Leinwand war aber bereits in alter Zeit auf Holz geklebt, wie schon im Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm steht, und das Holz wurde erst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts entfernt. Die berühmte Restauration der Madonna durch Erasmus Engert (1853 ff.) bestand demnach nicht in einer Uebertragung des Bildes von Holz auf Leinwand, wie Waagen (Wien I, 49) sagt, sondern umgekehrt von Leinwand auf Holz. Bei dieser Procedur wurde die bloßgelegte Rückseite des Bildes von Engert kopirt, und aus ihr gewinnen wir merkwürdige Einblicke in die Technik Tizian's und in seine Jugendentwickelung, weil sie uns zeigt, daß das Bild erst allmälig zu seiner gegenwärtigen Gestalt herausgewachsen ist. Der Text legt diese Ergebnisse ausführlich dar, und bietet uns auch eine Radirung jener von Engert kopirten Rückseite der Kirschen-Madonna. — Das in der beiliegenden Radirung wiedergegebene Bild von Pieter Bruegel d. Ae. wird im Texte gleichfalls nach Inhalt und Stil eingehend gewürdigt. Es gehört zu den größten Kostbarkeiten der Galerie, zu jener glänzenden Reihe figurenreicher Bilder des alten Bruegel, welche von Kaiser Rudolph II. mit enormen Summen für seine Sammlung erworben wurden. Der Stil der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, die Kunst eines Brouwer und Teniers, erscheint darin auf geniale Weise in allen wesentlichen Zügen bereits festgestellt.

Wir freuen uns zu vernehmen, daß das groß angelegte und glänzend ausgestattete Werk sich eines wachsenden Beifalls, neuerdings auch im Auslande, vor Allem in England, zu erfreuen hat, und hoffen, daß der kunstsinnige Verleger sich durch diesen Erfolg dazu angeregt fühlen werde, nicht nur den im Prospekt angekündigten Umfang der Publikation ganz zu erschöpfen, sondern auch aus dem beträchtlichen Zuwachs, welchen die kaiserliche Galerie bei der Uebersiedelung in den Neubau erhalten wird, namentlich aus den Beständen der Ambraser und der Prager Sammlung, eine Blüthenlese in das Werk aufzunehmen. ***

Notizen.

Zwei falsch bezeichnete Bilder in der Münchener Pinakothek. Das eigenthümliche Schicksal, welches Girolamo del Pacchia getroffen, mit Giacomo Pacchiarotto bis in die neueste Zeit identificirt zu werden, ist schwer begreiflich. Außer der Aehnlichkeit des Namens ist nämlich keinerlei auch nur entfernte Verwandtschaft in den Werken beider Meister zu finden, von denen der eine hart in der Zeichnung, schwärzlich in der Farbe, unedel in der Auffassung ist, während der andere zu den besten Meistern des 16. Jahrhunderts gezählt werden darf. Pacchia ist im Gegensatz zu Pacchiarotto immer zart und edel in der Auffassung, seine Bilder sind schön gezeichnet und in der Färbung von seltenem Schmelz und großer Tiefe. Der Typus seiner Madonnenköpfe deutet auf den Einfluß Lionardo's und Bazzi's hin, mit welch' letzterem er im Oratorium von S. Bernardino wetteiferte. Auf die Verwechselung wurde schon in der italienischen Ausgabe des Vasari vom Jahre 1855 hingewiesen[1]), und seitdem sind so viele

1) Le vite de' più eccelenti pittori scultori e architetti di Giorgio Vasari Firenze 1855. Vol. XI, pag 185.

sienesische Archivalien publicirt worden, daß es als allgemein bekannt angenommen werden kann, Pacchia, der Sohn Giovanni di Giovanni's aus Agram in Croatien[1]), und der Apollonia di Antonio del Zazzera, sei nicht nur von Pacchiarotto zu unterscheiden, sondern hoch über diesen zu stellen. — In der alten Pinakothek zu München befinden sich nun zwei schöne Bilder von Pacchia (Cab. 569, 576). Das eine stellt eine Madonna, das andere den heiligen Bernardinus vor. Beides sind Tafeln vom Kopf- und Fußende einer Todtentragbahre, die man in Siena von ausgezeichneten Künstlern mit Bildern schmücken ließ. Eines sowie das andere weist alle Vorzüge des ausgezeichneten Sieneser Meisters auf, so daß die Direktion der Pinakothek ihr Licht unter den Scheffel stellte, als sie dieselben mit „Pacchiarotto" bezeichnete.

Prof. Dr. Krsnjavi.

Wilder Stier, nach Victor Weishaupt von W. Woernle. Setzt das Thierporträt das Thier als im Zustande der Ruhe befindlich voraus, und beschränkt sich der dem Beschauer daraus erwachsende Genuß im Wesentlichen auf die Freude an der Wiedergabe des allgemeinen Charakters und daneben an der getreuen Nachahmung des Stofflichen, so erscheint das Thier in Bewegung dem Thierporträt gegenüber als ein bedeutender Fortschritt. Erst in der Bewegung offenbart sich das individuelle Element des Thieres, sein Temperament, seine Gewohnheiten, kurz Alles, was der Thierphysiognomie ein besonderes Gepräge giebt. Nicht selten leiht den Darstellungen von Hausthieren die Beziehung auf die menschliche Kultur erst den künstlerischen Reiz, und verbindet sich das Thier-Motiv in mehr oder minder enger Weise mit der Landschaft, wobei dann nach dem Gewichte, das der Künstler auf das eine oder die andere gelegt hat, zu bestimmen wäre, ob ein solches Bild als Thierbild mit landschaftlicher Staffage oder als Landschaftsbild mit Thierstaffage zu betrachten ist. Ein ähnliches Verhältniß findet bei der Darstellung freier Feld- und Waldthiere statt. Aber die Thiermalerei bleibt auch auf dieser Stufe nicht stehen; sie zeigt uns das Thier im Affekt oder überhaupt in einer bestimmten positiven Lebensäußerung. In ihr tritt der Charakter des Thieres nach seiner geistigen Seite hervor und es selber aus seiner allgemeinen Geltung heraus und gewissermaßen als Individuum auf. In Folge dessen hat der Künstler die Aufgabe, nicht blos den Gattungstypus sprechend wiederzugeben, sondern auch den individuellen Charakter des Thieres in's Auge zu fassen. In dieser Darstellungsweise, dem sogenannten Thiergenre, nun bietet sich dem Künstler besonders darum ein so reicher Stoff dar, weil es als ein naives Spiegelbild der menschlichen Natur erscheint. Alle Temperamente, Gefühle und Leidenschaften, alle Schwächen und jede Stärke des Menschen, Trägheit, Treue, Zärtlichkeit, Unbeholfenheit, Schalkhaftigkeit, Zorn, Haß, Eifersucht, Schlauheit und Hinterlist treten uns auch im Thiere entgegen. Ihr Leben ist ein treues Abbild menschlicher Gefühle und Leidenschaften, und darin beruht denn auch hauptsächlich der Reiz des Thiergenre's. — So erscheint uns Victor Weishaupt's „Wilder Stier" recht als der Choleriker, der mit dem Kopf durch die Wand rennen und Bäume aus dem Boden heben möchte. Vor wenig Minuten noch wandelte er gelassen unter der Heerde, da hat ihn ein Nichts in blinde Wuth versetzt, und er stürzt sich mit gesenktem Haupte, aus dem die blutunterlaufenen Augen dräuen, und mit hochgeschwungenem Schwanze auf den unsichtbaren Feind, ihn zu durchbohren. Der Künstler hat sich ganz in seinen Stoff versenkt, ihn groß und lebendig zur Anschauung gebracht und mit breitem Pinsel energisch gemalt. — Victor Weishaupt ist am 6. März 1848 zu München als der Sohn eines Silberarbeiters geboren, besuchte Lateinschule und Gymnasium daselbst und machte als Landwehroffizier des Infanterie-Leibregimentes den Feldzug von 1870 und 1871 mit. Heimgekehrt wendete er sich der ornamentalen Kunst zu und studirte daneben die Antike. Im Jahre 1872 trat er in die Schule von Wilhelm Dietz und bildete sich in derselben während vier Jahren weiter. Auf der internationalen Kunstausstellung zu München 1879 sah man von dem reichbegabten Künstler außer dem „Wilden Stier" noch ein zweites großes Thierstück, Vieh auf einer Ebene mit einer Windmühle, nicht minder groß und lebendig komponirt.

Carl Albert Regnet.

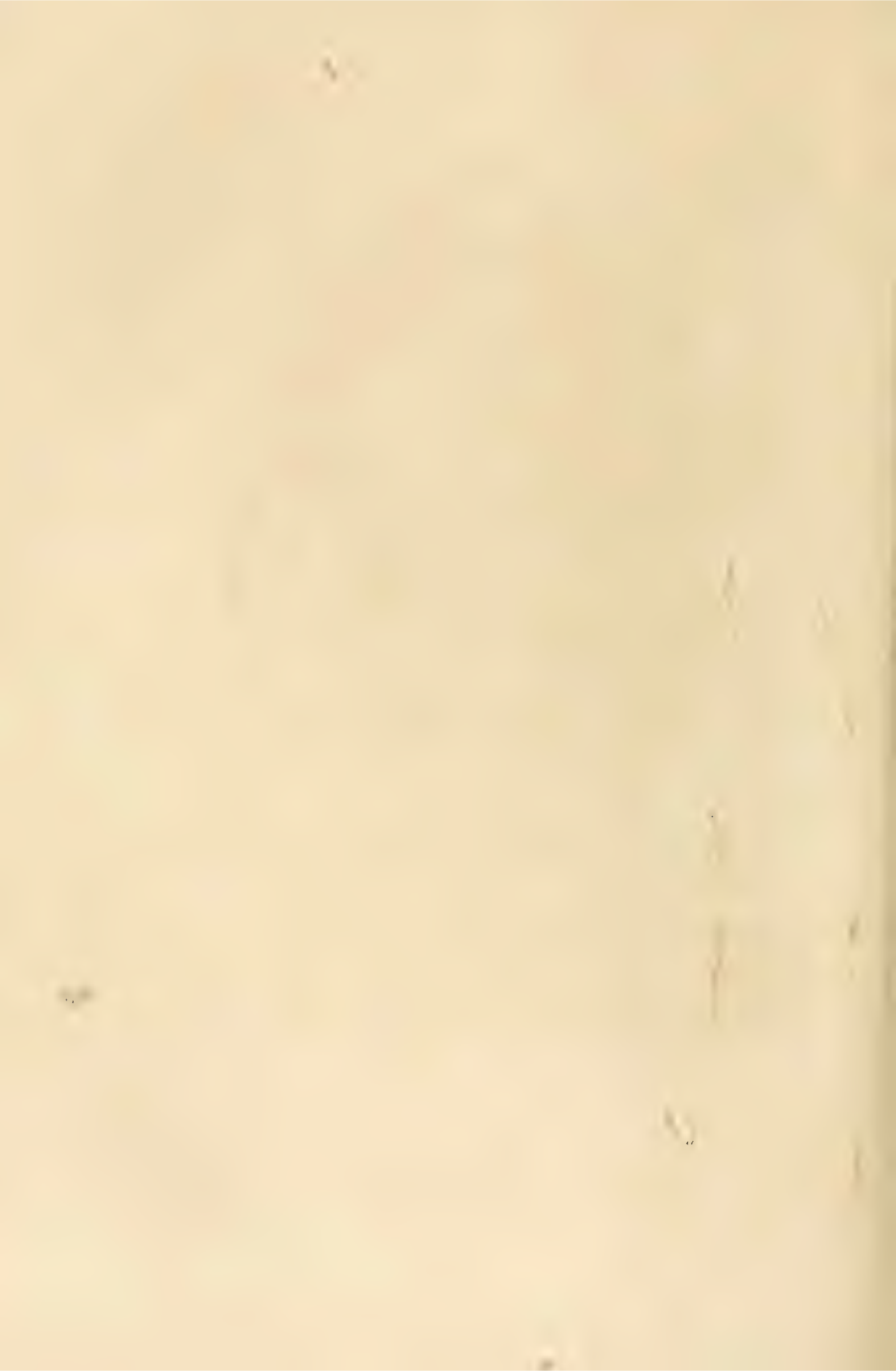
---

1) In dem Registro de' battezzati vom Jahre 1477 im Archivio della Comunità di Siena steht: da Zagrab città della Schiavonia und nicht: „Ungheria", wie es in der obigen Ausgabe des Vasari fälschlich heißt.



WILDER STIER

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig





Kardinal Infant Ferdinand

Rubens und der Kardinal Infant Ferdinand.

Von Carl Justi.



Rubens ist seit seiner zweiten diplomatischen Reise nach Madrid im Jahre 1628 fast ununterbrochen für den spanischen Hof mit Arbeiten von größtem Umfange beschäftigt gewesen, als Künstler wie als Unternehmer. Nachdem er dort acht Bilder seiner Hand überreicht und an vierzig gemalt, kopirt und übermalt hatte — die meisten freilich für die Erzherzogin Isabella (z. B. die Bildnisse) und für sich (die zahlreichen Kopien nach Tizian) —, verließ der neue „Sekretär des geheimen Raths" Sr. Kathol. Majestät Spanien, wie es scheint, mit einem ganzen Arm voll Aufträge. Denn im Jahre 1630 erhält er (von der Recette générale des Pays-Bas) 7500 Livres ausgezahlt „für Gemälde eigener Hand und nach seinen Angaben gemacht (qu'il a faites et fait faire), die er nach Spanien geschickt hat" [1]). Welche Gemälde das waren, dafür fehlen zur Zeit noch die Daten.

1) Gachard, Trésor national I. 182.

Einen ganz außerordentlichen Aufschwung aber nahm die Thätigkeit im Atelier zu Antwerpen, als der Kardinal Infant Ferdinand als Statthalter nach Brüssel kam. Er machte Rubens zu seinem Hausmaler (peintre de l'hostel de Son Altèze[1]) und erneute die Pension, welche dieser durch Isabella bezogen hatte; am 13. Juni 1636 leistete Rubens den Eid. Von dem reichen Schatze der Rubensbilder, welche das Madrider Museum auch nach den durch Brände und andere Ursachen herbeigeführten sehr bedeutenden Verlusten (Villaamil zählt 63 verlorene, von welchen indeß einige abzuziehen sind) noch immer bewahrt — der Katalog hat 66 Originale, 17 Kopien und 16 Schulbilder — sind außer einigen aus dem Nachlaß erworbenen weitaus die meisten aus der Zeit des Kardinal Infanten. Diese Gemälde waren nur ein Theil der erstaunlichen Gemälde Erwerbungen, die Philipp im vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts machte; sie sind das einzige übrig gebliebene Vermächtniß jener sorglosen glänzenden Tage am Hofe zu Madrid vor dem Ausbruche des Sturms, der die Monarchie in ihren Grundfesten erschütterte und verstümmelt zurückließ.

Von diesen Gemälden, die Rubens von 1636 bis 1640 für den König malte und malen ließ, handeln die Briefe, welche der Kardinal Infant seit seiner Trennung von dem Bruder an diesen richtete und welche bereits in der Relation des Venezianers Alvise Contarini erwähnt werden[2]. Sie sind die Veranlassung und der Inhalt dieses Aufsatzes. Es sind Berichte über Regierungs- und Kriegssachen; doch findet der junge Prinz in diesen ganz vertraulichen Schreiben an den Bruder, mit dem ihn die herzlichste Zuneigung verband, Gelegenheit, von Jagden, Festen, schönen Damen und besonders von den Bildern zu reden, mit deren Besorgung ihn Philipp beauftragt hat. Briefe solchen Inhalts von fürstlicher Hand sind in jener Zeit selten. Pflegen doch selbst die Gesandten, wenn sie einmal von Kunstwerken zu sprechen haben, in ihren Depeschen sich zu entschuldigen, daß sie die Ohren hoher Staatshäupter und Staatskörper mit solchen „Kindereien" behelligen. Und wenn man der Begebenheiten dieser Jahre sich erinnert, wo Richelieu an allen Grenzpunkten der weitläufigen Monarchie den Krieg entzündete, und der furchtbaren Schwankungen der Waage, wo beispielsweise in dem einen Jahre (1636) das spanische Heer Paris bedroht und im darauffolgenden der Gedanke an den Verlust der flandrischen Provinzen dem Statthalter nahetritt („vielleicht", schreibt er den 18. September 1637, „ist dieß die letzte Campagne", so ist man überrascht, wie er, während er „die ehernen Würfel rollen" läßt, immer noch Zeit übrig hat, sich so eifrig und eingehend der Wünsche des Bruders, dieses ebenso unersättlichen wie ungeduldigen Kunstfreundes, anzunehmen.

Da der Leser im Folgenden immer diesen Ferdinand von Rubens erzählen hören wird, so wird es Vielen nicht unwillkommen sein, einiges über dessen Person, vornehmlich in Beziehung zur Kunst, zu vernehmen — des letzten Fürsten in der Reihe, die mit Vincenz Gonzaga von Mantua beginnt, zu welchem Rubens in nahe und dauernde Beziehungen getreten ist.

1) Gachard. Histoire pol. et dipl. de R. 262, 349.

2) Oltre che con scriver egli frequentemente a S. M. i bisogni di quelli paesi. Relaz. d. amb. Ven. Sez. I, 2, p. 108. Eine Abschrift befindet sich in einer großen Sammlung historischen Inhalts in der Bibliothek von Toledo, für deren freieste Benutzung ich der Güte des Bibliothekars und Chefs des historischen Archivs daselbst, Señor D. Francisco Palacios y Sevillano, zu besonderem Danke verpflichtet bin.

Ferdinand,

der zweite Sohn Philipps III. und der Margarethe von Oesterreich, hat am 16. Mai 1609 im Escurial das Licht der Welt erblickt. Als neunjähriger Knabe erhielt er das Erzbisthum Toledo und zwei Jahre später (1620) den Kardinalshut. Aber seine Neigungen waren nicht geistlich. „Nichts ist gewisser", schreibt der piemontesische Gesandte 1629, „als daß S. H. sich im höchsten Grade sehnt, in den weltlichen Stand zurückzukehren." Wenn die Brüder bei festlichen Gelegenheiten zu Pferd stiegen, so härmte er sich, unter den Zuschauern sitzen zu müssen. Seit dem Tode des Erzherzogs Albert (1621) kam bei der Statthalterin-Wittwe und den Ständen der Niederlande der Gedanke auf, jenem den Neffen zum Nachfolger zu geben, und am 7. September 1623 schon erfolgte eine geheime königliche Verfügung. Aber erst am 1. Juli 1627 meldet es Rubens Dupuy als „große Neuigkeit", daß Ferdinand komme, um sich bei seiner Tante für die Geschäfte vorzubereiten. Es ist anzunehmen, daß Rubens dann bei seiner Anwesenheit in Madrid dem künftigen Regenten besonders nahegetreten ist. Am 12. April 1632 verließ der Infant Madrid; der König begleitete ihn bis Barcelona und auf einer Pilgerfahrt nach dem Montserrat. Da, wo die Straße vom Montserrat nach Barcelona und die nach Madrid sich scheiden, nahmen die Brüder von einander Abschied (20. Mai) — auf Nimmerwiedersehen. Am 11. April 1633 wurden die Segel gelichtet. In Villafranca hatte der Herzog von Savoyen einen glänzenden Empfang bereitet; Ferdinand erwiederte ihn, indem er den Herzog auf seine Galeere einlud, wo eine Schauspielertruppe, die er mit nach Italien genommen, unter magischer Beleuchtung und reicher Inscenirung eine spanische Komödie aufführte.[1] Dort in Katalonien und dann in Oberitalien und Tirol theilte er seine Zeit zwischen praktischen Studien für seine nun beginnende militärische Laufbahn, Besuchen der Befestigungswerke, Revuen, und zwischen Jagden, Betrachtung der Kunstdenkmäler, die sich für ihn festlich mit Statuen, Ehrenpforten, Gemälden und Inschriften schmückten; so des Doms zu Mailand, oder der Karthause von Pavia, wo er am 22. Mai bewirthet wurde. In Donauwörth fand dann das für den Erfolg des Feldzuges so entscheidende Zusammentreffen mit seinem Schwager Ferdinand, dem Könige von Ungarn statt, welches Rubens dargestellt hat. Bald darauf erhielt er seine Feuertaufe in der furchtbar blutigen und hartnäckigen Schlacht bei Nördlingen, wo man ihn während der Aktion neben seinem Schwager zu Pferd sah, und wo er sich die Herzen der alten Soldaten durch seine Ruhe und Geistesgegenwart gewann. Der Oberst Ayasso wurde neben ihm durch eine Kanonenkugel getödtet, den blessirten Don Pedro Giron fing er selbst auf, als er vom Pferd sank. Man erwartete von seinen Talenten wie von seiner Güte und Liebenswürdigkeit, die ihn rasch bei Hoch und Niedrig beliebt machte, daß er im Sinne und mit dem Erfolge der Tochter Philipps II., die während seiner Reise gestorben war, die Niederlande regieren werde.

Ferdinand war der begabteste und schönste, aber auch der am wenigsten kräftige der drei Brüder. Seine feine, distinguirte Figur war ganz gemacht für van Dyck's Pinsel, von dem sein bestes Bildniß herrührt; das gefällige, fast geistreiche Gesicht, in dem ein Zug vom Lebemann nicht fehlt, war von weichherabfallenden hellgoldblonden Locken umrahmt. Er glich seinem älteren Bruder in der Leidenschaft für die Jagd, in

1) Diego de Aedo y Gallart, Viage del principe don Fernando. Anversa 1635. 4°.

dem Hang zu Galanterien und in der Liebe zur Kunst; aber er hatte vor ihm voraus das Geschick und das Temperament für Regieren und Kommandiren. Er malte und zeichnete; V. Carducho sah seine Zeichnungen bei dem Hofmaler Eugenio Cajesi. Sein Aeußeres ist übrigens wohlbekannt, denn er hat sehr oft den ersten Bildnißmalern des Jahrhunderts gesessen, so Velazquez, van Dyck, Rubens, andere nicht zu nennen; von allen sind Originale erhalten. Kein Fürst der Zeit ist in diesem Punkte so begünstigt gewesen. Das Bild von van Dyck in der Madrider Galerie giebt unser obiger Holzschnitt, unter Weglassung der unteren Partie, wieder.

Noch vor seiner Abreise hatte ihn Velazquez gemalt, aber nicht wie die Niederländer später als Kardinal, als Soldaten oder Prinzen, sondern als Jäger. Der Teint ist sehr bleich und zart, wie der eines Rekonvalescenten, aber die Haltung des schlanken Jünglings ist elastisch, und aus dem klaren Auge spricht Verstand. Man liest in diesen Zügen die Hoffnungen, zu denen er berechtigte, nur nicht die Hoffnung langen Lebens. Auch im Capitelsaale zu Toledo begegnet uns sein jugendlich blonder Kopf von der Hand des Francisco Aguirre unter den bejahrten, gestrengen Nachfolgern des großen Ximenes.

Was aus dem blassen, von Fieber ermatteten Prinzen geworden war in der Luft des Nordens und der Campagne (oder unter dem Pinsel des Malers, der, unähnlich der photographisch schonungslosen Wahrheit des Spaniers, nicht umhin konnte, etwas von seiner überquellenden Lebenskraft in sein Modell überzuströmen), das zeigt das herrliche Reiterbild im Museum zu Madrid (Nr. 1608), das Miguel de Olivares aus Rubens' Nachlaß für 1200 fl. erwarb und Leganés dem König mitbrachte. Ein Bild von tizianischer Kraft und Glut. An die Stelle der kühl, silbergrau gestimmten Thäler und dünnen Eichengründe Castiliens ist der vom Feuerschein der Batterien durchzuckte Qualm der Feldschlacht getreten. Aus dem spähenden Blick des Jägers ist der durchdringende, ruhigsichere des Feldherrn geworden, und selbst die Linien des Gesichts scheinen an Noblesse und Energie gewonnen zu haben.

Dann war Ferdinand der letzte und der jüngste jener Fürstlichkeiten, deren Lebenslauf Rubens in den ihm eigenen pomphaften, historisch allegorischen Epopöen erzählt hat — in den Gemälden, welche seinen Einzug in Antwerpen im Mai 1635 verherrlichten. Die obenerwähnten Erlebnisse wechselten hier ab mit der allgemeinen Verherrlichung des Hauses Habsburg und seiner Verbindung mit den Niederlanden. Gerade aber während des Einzugs war Rubens durch Krankheit an sein Zimmer gefesselt und dadurch verhindert, dem Infanten, der nur spanisch sprach, den Dolmetscher dieser noch mehr als die Luxemburggalerie[1]) des Kommentars bedürftigen Erfindungen zu machen. Der Prinz fragte nach dem Maler und machte ihm einen langen Besuch, die Sammlungen des „Pantheon" zu besichtigen, deren Anticaglien später Philipp IV. ankaufen ließ.

Madrid blieb in künstlerischer Verherrlichung des neuen Gestirns nicht zurück. In dem großen Salon de los Reyes im Lustschloß Buen Retiro wurde dem schon abgeschlossenen Cyklus der zwölf großen Kriegsbilder, welche die erste, glückliche Zeit der Regierung Philipps IV. verherrlichten, noch ein dreizehntes, die Schlacht bei Nördlingen,

1) Vgl. Br. des Rubens an P. Dupuy, 29. Okt. 1626 (Gachet, S. 65 ff.) über Morisot's Porticus Medicaea: Pur cosi di mano in mano si troverebbero ancora delle cose assai chi volesse osservarle tutte, ma veramente il poema è breve etc.

hinzugefügt. Quevedo wurde für den 17. Oktober eine große Komödie aufgetragen, und er schloß sich einen vollen Monat in sein Haus ein, um den Erwartungen, die man von ihm hegte, zu entsprechen. Ferdinand war dort eine populäre Figur, und so groß war die Freiheit der spanischen Bühne, daß man ihn schon bei Lebzeiten mit allen poetischen Licenzen auf die Bretter bringen durfte. In einem Stück, welches das glücklichste Regierungsjahr Philipp's schilderte, Las victorias del año 1638, wurde sein Zug nach Flandern dargestellt und romanhaft geschmückt durch die Figur eines Mädchens, die ihm liebend folgte und zwei Bildnisse von ihm, von denen ihn das eine als Kardinal, das andere als Soldaten zeigte, stets bei sich führte. Der Hof verbot indeß diese Aspasia.

Die Gemälde für den Thurm in Pardo.

Wohl gleich nach dem Eintreffen des Kardinal Infanten in den Niederlanden muß die Sendung von 25 wahrscheinlich durch Rubens besorgten Gemälden erfolgt sein, von welchen das Inventar von 1636 spricht[1]). Sie waren bestimmt für die Königin Isabel von Bourbon. Von Rubens selbst waren darunter „die Jägerin Diana“ und mehrere mit Snyders zusammen gemalte Stücke: Ceres und Pan, das Weib mit der Fackel und den Melonen, ferner Bauernstücke und Kriegsstücke, eine Belagerung und ein Seegefecht, die Bildnisse der Statthalter mit dem Landsitz Tervuren, endlich das Brueghel'sche Wunderwerk, die fünf Sinne, welche der Herzog von Pfalz Neuburg dem Infanten geschenkt, dieser dem Schwiegersohn des Ministers, Medina de las Torres, und letzterer dem König. Diese Gemälde ließ Philipp aber, um sie immerdar vor Augen zu haben, alsbald aus den Gemächern der Königin „im neuen Thurm“ in sein Sommerquartier versetzen, in den „großen Saal vor seinem Schlafzimmer, wo er zu Nacht speiste.“

Die erste Erwähnung einer Gemäldebestellung bei Rubens findet sich in unserer Korrespondenz in einem Briefe des Kardinal Infanten aus Douay vom 20. November 1636. „Die Gemälde betreffend, die mir E. M. befiehlt für den Thurm machen zu lassen, so ist Rubens schon mit denselben beauftragt worden, und er meldet mir, daß einige von ihnen in Angriff genommen sind. Bei meiner Ankunft in Brüssel werde ich E. M. eingehendere Rechenschaft geben, in was für einem Zustand sie sich befinden, und wenn es Gott gefällt, werde ich nach Ostern vielleicht selbst nach Antwerpen gehen, um alles zu sehen und zu beeilen.“ Ende Januar 1637 schreibt er aus Brüssel: „An den Antwerpener Gemälden arbeiten sie mit aller Raschheit, obwohl der Frost in diesen Tagen eine Verzögerung verursacht hat. Ich fürchte sehr, daß es sich länger damit hinziehen wird, weil Rubens nichts Bestimmtes sagen will; er versichert nur, daß er selbst und alle übrigen Maler arbeiten werden, ohne eine Stunde Zeit zu verlieren; von hier aus setzen wir ihnen gehörig zu, und wenn das Werk weiter vorgerückt ist, werde ich selbst hingehen.“

Rubens liebte es damals nicht, sich an Termine zu binden. So äußerte er sich bei Gelegenheit der Kreuzigung Petri für Jabach, er möge nicht gedrängt (gepresseerdt) werden, man möge, bittet er, alles seiner Anordnung und Bequemlichkeit überlassen, damit er mit Lust arbeite[2]).

Der „Thurm“, welcher Anlaß zu dem Auftrage gab und für dessen Ausschmückung

1) Villaamil, Rubens diplomatico español, S. 380.
2) Gachet, Lettres de R. 279.

die Bilder bestimmt waren, ist die Torre de la Parada (Haltethurm), ein Jagdhaus im Bereich des Reviers des Pardo. Dieß war der Lieblingspark Ferdinands und Philipps; letzterer jagte hier oft von Morgen bis in die sinkende Nacht mit der Königin und Olivares. Der neue Bau stand eine halbe Meile östlich von dem bekannten Schlosse Karls V. und Philipps II. Nicht weit davon war das Landhaus Zarzoela, inmitten eines Eichwalds. Hier hatte Ferdinand oft seinen Geschwistern Feste gegeben, und eine Art dramatischer Aufführungen, welche dort aufkamen und in welchen Recitation und Gesang abwechselten, behielten den Namen Zarzuelees; sie sind die opera buffa der Spanier, denen, wie Ponz sagt (V, 153), solche gemischte Opern mehr zusagten als die bloß gesungenen. Jene Torre lag mitten in der Jagd. Ferdinand schreibt über den Plan: „Der Bau des Thurms ist etwas herrliches (famoso); wenn er nur die Jagd nicht verscheucht, so wird nichts daran reichen. Aber ich besorge es, da er so mitten in den Wildständen liegt; indeß wenn die Sache fertig ist, wird der liebe Gott schon für alles sorgen." In der Folge fand hier alljährlich im Winter ein großes Jagdfest statt, eine Monteria. Im Januar 1655 veranstaltete der Oberhofjägermeister Marques de Heliche ein solches zur Unterhaltung der jungen Königin, Marianne von Oesterreich, und der Infantin Maria Theresa. Ein Bankett, eine Komödie und ein Maskenball folgten auf die Jagd. Im achtzehnten Jahrhundert gerieth die Torre de la Parada in Verfall, im Kriege von 1710 wurde sie geplündert, und einige Gemälde gingen zu Grunde, dann wurden die besten nach Madrid gebracht. Ponz aber hat noch viele dort gesehen und die Namen der Maler angegeben [1]. Jetzt ist der „Thurm" eine Wohnung für die Parkwächter.

Daß die passende Ausschmückung eines solchen Jagdschlosses nur in den Niederlanden besorgt werden könne und nicht in Italien oder daheim, wußte Niemand besser als der König. Nach seinem Plane sollten die Gemälde eine ganze Scala umfassen, von den Götter- und Heroengeschichten und Jagden im hochmythologischen Stil des Rubens bis zu eigentlichen Jagdstücken, Wald- und Parkbildern, mit dem Accent auf den Thieren (in der Art des Snyders und Paul de Vos) und endlich den Gedenkbildern bestimmter Jagdfeste und Jagdabenteuer, wie sie an Ort und Stelle stattgefunden hatten. Die besten Hände für diese verschiedenen Species hatte Rubens auszulesen. Man erinnert sich hier, daß schon im Jahre 1603 jener mantuanische Agent Iberti [2], der bei Rubens' erster spanischer Reise eine Rolle spielte, gerathen hatte, der Fiammingo (der in Valladolid verdrießlicher Weise auf Retouchiren verdorbener italienischer Kopien angewiesen war) möge die Zeit bis zur Rückkehr des Königs benutzen, ein halbes Dutzend cose boscareggie anzufertigen, die dort das beliebteste seien; diese Idee wurde nun nach dreißig Jahren, aber im großartigsten Umfang ausgeführt.

Am 21. Januar 1638 ist der Paß des Königs von Frankreich angekommen, denn die Sendung sollte den Landweg nehmen. „Der Paß ist sehr liberal (muy amplio), sodaß sie vollkommen sicher reisen werden . . . Aber ich habe ein wenig mit Rubens gezankt, weil er jetzt sagt, obwohl sie alle fertig seien, müsse man doch noch warten, bis sie ordentlich trocken wären, denn beim Rollen würden sie sonst verderben. Er glaubt, es seien zwanzig Tage oder mehr dazu nöthig; denn da man jetzt die Sonne hier nur durch ein Wunder zu sehen bekommt, so geht es nicht in weniger Zeit. Ich habe mit ihm

1) Ponz, Viage en España VI, 161 ff.
2) A. Baschet, Gaz. des B.-A. XX, 411.

gestritten (pleyteado) nach Möglichkeit, aber da er es besser versteht als ich, so habe ich mich nothgedrungen ergeben müssen" (ha sido fuerza rendirme).

Der Maler erhielt vom Statthalter für diese Bilder 10000 Livres und eine Abschlagszahlung von 2500 schon vor der Absendung am 9. December 1637 [1]. Die Bilder gingen zusammen mit vielen andern, wahrscheinlich auch in Brüssel aufgekauften und geschenkten am 11. März ab, über Paris, wo der sie geleitende Ayuda de Camara ein Geschenk des Infanten an seine Schwester, die Königin Anna, abgab. Nachgeschickt wurde eine (noch nicht gefundene) Originaldenkschrift mit den Namen der Maler von der Hand des Rubens [2].

Als Lohn für die gehabte Mühe bat sich Ferdinand das Bildniß seines Bruders aus, „denn sechs Jahre fern von E. M. leben für einen der vor dero Füßen aufgewachsen ist, dafür giebt es keine andere Tröstung" (6. April 1638). Im Mai des folgenden Jahres erhält er ein Bildniß seines Neffen, des Kronprinzen D. Balthasar von Velazquez, über das er „außer sich vor Vergnügen" ist (loco de contento).

Die Bilder trafen zu Wagen Ende April in Madrid ein. Der toskanische Gesandte schreibt dem Großherzog von diesem Ereigniß, es seien 112 Gemälde angekommen aus den Niederlanden, Landschaften und Waldstücke, bestimmt für die im Bau begriffene Casa della parada und für Buen Retiro.

Die alten Inventare erlauben uns, diese Bilder mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit anzugeben [3]. In der Torre befanden sich zu Philipps IV. Zeiten sechs große Originalbilder des Rubens, zum Theil Gegenstücke, wahrscheinlich sobrepuertas:

1. Der Kampf der Lapithen und Kentauren (1579), 1^{82} — 2^{90}
2. Das Gastmahl des Tereus . . . . (1581), 1^{95} — 2^{67}
3. Der Raub der Proserpina . . . . . (1580), 1^{80} — 2^{70}
4. Juppiter und Juno, 4 varas breit, ging 1710 zu Grunde.
5. Orpheus und Eurydike . . . . . . (1588) 1^{45} — 2^{45}
6. Mercur und Argos . . . . (1594) 1^{79} — 2^{97}

Verloren ging mit No. 4 auch die Dianenjagd im ersten Zimmer, vier Ellen breit, mit den Thieren von Pedro de Vos (Vill. 24) und ein Satyr (25). Außerdem wurden von den seit 1603 in Madrid vorhandenen Gemälden des Rubens aufgenommen: Heraklit und Demokrit (1601/2); auch die drei kleineren Stücke:

Saturn ein Kind fressend (1599) 1^{80} — 0^{87}
Ganymed . . . . . . (1600) 1^{81} — 0^{81}
Mercur . . . . . . (1598) 1^{80} — 0^{69}

kamen aus dem Palast zu Madrid.

Alle übrigen sind von Schülern gemalt worden. Ihre uns erhaltenen Namen sind theils wohlbekannte, theils aber völlig unbekannte. Die meisten dieser Kompositionen sind unverkennbar Rubensischer Erfindung, obwohl er sie schwerlich mit dem Pinsel berührt hat, und es wurde, wie es scheint, ein bestimmter Unterschied gemacht zwischen solchen, die er von den Schülern malen ließ und nur überging, aber als die seinigen weggab

1) Gachard, Trésor a. a. O.: pour ornement de certain maison de plaisance d'icelle au Prado (soll heißen Pardo).

2) La memoria original con los nombres de los pintores que han hecho las pinturas de mano de Rubens.

3) C. Villaamil, Rubens, S. 275 ff. Pedro de Madrazo, Catalogo del museo del Prado 1878.

und solchen, die, obwohl von ihm gezeichnet, als Arbeiten der Schüler ausliefen. Orpheus (1776) und Atalanta (1387) werden in den Inventaren auch als Bilder von Rubens aufgeführt und sind deshalb irrig unter die verlorenen Stücke dieses Malers gesetzt worden.

Erasmus Quellyn: Tod der Eurydike . . . . (1540) 1^{79} — 1^{95}
— — Jason mit dem goldnen Vließ . . (1541) 1^{81} — 1^{95}
Theodor van Tulden: Orpheus, die Leier spielend . . . (1776) 1^{95} — 4^{32}
(die Thiere von Snyders)
Cornelius de Vos: Triumph des Bacchus . . . . . . (1792) 1^{80} — 2^{95}
Vielleicht auch sein Apoll und Python . . . . (1793) 1^{88} — 2^{65}
und Venus dem Meere entsteigend (1794) 1^{84} — 2^{8}
Unbekannt sind Joni: Fall des Icarus . . . . (1412) 1^{95} — 0^{80}
J. P. Goni (derselbe?): Hippomenes und Atalanta . . . (1387) 1^{81} — 2^{20}
— — Sturz der Titanen . . . . (1388) 1^{77} — 2^{85}
Van Aeyck: Sturz Phaeton's . . . . (1150) 1^{95} — 1^{80}

Ponz sah noch Gemälde von Pedro de Vos, Thomas Willevorts(?), Eusier und Yoris. Von Jan Cossiers hat das Museum noch:

Jupiter und Lykaon . . . . (1295) 1^{20} 1^{15}
Prometheus mit dem Feuer (1296) 1^{82} — 1^{13}
Narciß . . . . (1297) 0^{97} — 0^{93}

Von Joris van Son sind drei Blumenstücke da (1700—2)

Endlich besaß die Torre viele Thierstücke von dem berühmten Thiermaler Paul de Vos (No. 1798, 1803, 1805—7).

Velazquez hat in der Folge unter diese flandrischen Götter seinen gewaltigen Mars gesetzt, und zu dem lachenden und weinenden Philosophen malte er als Gegenstücke seinen Menippus und Aesop.

Die Wahl dieser mythologischen Gegenstände in einem Lande, wo die Geschichte, die Kriege und die Volkssitten so viele malerische Stoffe darboten, darf man nicht etwa auf Rechnung der humanistisch-philologischen Neigungen des Malers und seiner Heimat setzen. Sie waren ganz im Geschmacke der damaligen Madrider Gesellschaft. Die Schilderungen der Hoffeste sind voll von lebenden Bildern des „Hains der Diana", des Parnaß, des Olymp; die mythologischen Stücke des Calderon sind bekannt, und Quevedo spottet in seinen Traumgesichten, daß jeder Stallknecht heutzutage seine Uebersetzung des Horaz in der Tasche habe [1]). Diese wilden Jagden der Cynthia und Atalante diese Nymphen und Satyrn, diese Kämpfe von Lapithen und Kentauren, es waren die Legenden der Götter, denen dort im rauschenden Leben der Jagden, der Turniere und Liebesabenteuer geopfert wurde. Diese Stücke, welche also auch stofflich interessant waren, schon als Illustrationen des allen vertrauten Ovid, ergriff der Maler natürlich begierig, weil keine so geeignet waren, seine unerschöpfliche und verwegene Phantasie zu entfesseln. Sie gaben ihm dramatisch hochgespannte und unerhörte Vorstellungen, in welchen er auf dem schwindelnden Gipfelpunkte der Bewegung, der Leidenschaft, zuweilen des Gräßlichen steht. Wohl nur einem an Stiergefechte gewöhnten Publikum durfte man etwas zumuthen, wie jenes „Gastmahl des Tereus", vielleicht die grausigste Scene, die Rubens ersonnen hat, wo das Weib dem entsetzten Vater über dem um=

1) Hasta el lacayo latiniza, y hallarán á Horacio en castellano en la caballeriza. (Sueños).

stürzenden Tisch den Kopf seines Kindes in's Gesicht hält. Einige machen auf uns beinahe den Eindruck barocker Parodien.

Peeter Snayers.

Noch während unsere Bilder in Antwerpen in Arbeit waren, kam im Januar 1637 ein neuer Wunschzettel von Madrid[1]). Diese Stücke wurden jedoch in Brüssel gemalt: „Was wir in Betreff der Zeichnungen angeben können, thun wir täglich, aber diese Maler sind Bestien, und so besorge ich, sie werden kaum so werden wie E. M. will." „Diese Jagdstücke", schreibt er am 3. April, „werden von einem Maler gemacht, der in diesem Fach Ruf hat; aber viele Mühe hat es Velada gekostet, ihm begreiflich zu machen, wie sie beschaffen sein sollen." Daß Jagdstücke einem Fachmaler so viele Schwierigkeiten machten und tägliche Erörterungen veranlaßten, erklärt sich daraus, daß bestimmte spanische Jagden und Jagderlebnisse mit bestimmten Lokalitäten gemeint waren.

Solche Jagdstücke sind nun auch noch vorhanden, und bei zweien ist die Herkunft aus der Torre de la Parada dokumentirt. Die Briefe nennen den Maler Esneyre, gerade so, wie später der Name des Snyders geschrieben wird; aber es kann hier nicht Snayers sein, der in Antwerpen wohnte, sondern Peeter Snayers, der in Brüssel lebte. Ferdinand klagt viel über seine Langsamkeit: „Esneyre ist sehr phlegmatisch und hat weit mehr Arbeit als alle anderen zusammen. Erst setzt er Ende August, dann Ende des Jahres als Termin." Sie scheinen erst im December 1638 abgegangen zu sein.

Zwei dieser Snyders zeigen einen schattigen, dichtbelaubten Wald mit Lichtung nach links. In dem einen (Museo del Prado, No. 1664) erblickt man Philipp IV., entfernt von seinem Gefolge, das ihn im Hintergrunde besorgt zu suchen scheint, in einer wilden, braunen Waldtiefe mit alten Stämmen. Weitausschreitend, vorgebeugt fängt er einen Eber, den der Jagdhund am Ohre faßt, von der Seite ab. Links hat er den Schimmel stehen lassen. Dieses Abenteuer hatte an dem Orte selbst stattgefunden, an den das Bild zu stehen kommen sollte. „Im August 1635", heißt es in einem Briefe vom 20., „hatte der König im Pardowald mit der Büchse einen Eber verwundet, der sich an einen Ort flüchtete, wohin ihm S. M. zu Pferd nicht folgen konnte. Da stieg er ab und verfolgte ihn zu Fuß zwischen Hunden, Abgründen und Dickicht, und tödtete ihn mit dem Dolch, mit großer Gefahr, Schaden zu nehmen durch das Thier und durch das Terrain. Wofür ihn die Herren, die ihm nachkamen, und Abends die Königin ehrerbietig tadelten."

Im zweiten Bilde (No. 1665) zielt er mit der auf einen Ständer gestützten Büchse nach einer Gruppe Damhirsche, die lauschend in einiger Entfernung stehen; links halten drei Reiter und sein Pferd. Von diesem Gemälde ist eine Kopie, vielleicht von Mazo, bei Lord Clarendon in London, die von Stirling als Velazquez aufgeführt wird[2]). Der Besitzer, der mir die Untersuchung dieses Bildes bereitwilligst gestattete, bemerkte treffend, ohne noch zu wissen, daß die Figur dem Maler geliefert worden war, der steife Schütze verderbe eigentlich die schöne Landschaft.

---

1) 31. Jan. Las memorias de las pinturas que V. M. manda se hagan de nuevo he recibido, y lo que nos toca á nosotros dezir en los dibujos se haze cada dia.

2) Annals of the Artists of Spain II, S. 682 ff.

Bei zwei anderen sehr großen Gemälden von Snayers ist der frühere Standort nicht angegeben, aber sie stammen aus dieser Zeit. Das eine ist eine jener großen Jagden im Pardo (No. 1662, 5,7 m lang), mit der Guadarramakette in weiter Ferne. Eber, Füchse, Rehe sind in den Winkel der Schranken von ausgespannten Tüchern hineingetrieben worden; an ihrer Spitze, in der Mitte des Vordergrundes hinter Buschwerk steht der König mit seinen zwei Brüdern; die Königin und die Infantin Maria sitzen daneben.

Im vierten sieht man Ferdinand mit einer Gesellschaft von Damen und Cavalieren zur Jagd ausreiten (No. 1661). Ferdinand war ein kühner Jäger; auf jener Reise begleitete ihn der berühmte Jägermeister Herrera. Im November 1639 erlegt er mit der Büchse einen Eber, „der, wenn ich ihn fehlte, mich und Herrera umgeworfen hätte, denn er stürzte auf uns los wie ein Stier." „Die Schweinsjagd, sagt er, ist die beste Jagd von allen." So hatte er nicht unterlassen, als er in Mailand war, den durch ihre Zahl, Größe und Wildheit berühmten Sauen von Aulegio einen Besuch zu machen. Obwohl er sonst immer „mit Neid" an Aranjuez und San Lorenzo denkt, „gegen die alles Andere in Italien und Flandern doch nur Spaß ist", und an die Johannesnacht in Buen Retiro, so gesteht er doch: „Die Jagd ist hier weit kühner (brava) als in Spanien; ich weiß wahrlich nicht warum; denn da das Land soviel heißer ist, so sollte es umgekehrt sein."

Die unentbehrlichen Zeichnungen, welche zu den ersten drei Bildern von Madrid geschickt wurden, stammten muthmaßlich von Velazquez, dessen eigene Jagdstücke diesen Snayers'schen ganz ähnlich sind. Die große Hirschjagd dieses Malers, jetzt im Besitz des Lord Ashburton in Bathhouse, befand sich früher in der Torre, und ebenda waren die Bildnisse des Infanten, des Königs, des Prinzen im Jagdkostüm. Wundersam ist der Kontrast dieser nüchternen Gedenkbilder der Meisterschüsse- und -Fänge des königlichen Nimrod zu den hochpoetischen Jagden, wie z. B. der herrlichen des kalydonischen Ebers (1583) in dem heroischen Wald mit dem tiefgesättigten Grün der uralten Rieseneichen, zwischen deren Aesten die sich neigende Sonne ihre glühenden, röthlichgelben Lichtströme ergießt. Vorn die Jagdraserei der Weiber, die den Reitern voran sind und, dem Eber auf den Fersen, über einen Riesenstamm setzen und in den Bach springen.

(Schluß folgt.)







Die Kunstdenkmäler Yperns

aus dem

Mittelalter und der Renaissance.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)



ußer den hier nur flüchtig berührten Architekturtheilen besitzt die Kirche noch eine Reihe einzelner Kunstwerke, welche in hohem Grade unser Interesse beanspruchen. Es gehören dahin zunächst die reichgeschnitzten spätgothischen Thüren des westlichen Eingangs, ferner ein zwischen die Pfeiler der westlichen Vorhalle gespannter Triumphbogen mit dem Salvator mundi unter einem reichen Renaissancebaldachin, zu beiden Seiten Engel, ein Werk von vorzüglich schöner Wirkung. Die Arbeit wurde im Jahre 1600 durch den hervorragenden Bildhauer Urban Taillebert aus Ypern angefertigt, einen Künstler, welchem die Stadt noch verschiedene andere tüchtige Kunstwerke verdankt. Ein anderes Kunstwerk aus derselben Zeit ist ein Taufbecken von Messing, dessen Deckel an einem beweglichen großen schmiedeeisernen Arme in Dreiecksform hängt. Es fällt hier allerdings die Differenz des Maaßstabes zwischen Taufbecken und Wandarm unangenehm auf.

Bei weitem das interessanteste Kunstwerk der Kirche ist das herrliche Chorgestühl, welches an Reichthum und Mannichfaltigkeit im Detail sowie an großartiger Wirkung wohl alle anderen derartigen Werke Belgiens in Schatten stellt. Aus einer Inschrift an demselben erfahren wir, daß das Werk zwei Künstlern zu verdanken ist, dem Architekten C. van Hovecke und dem schon erwähnten Yperner Bildhauer Urban Taillebert, welche dasselbe im Jahre 1598 für 4000 Gulden anfertigten, eine unglaublich geringe Summe, wenn man die Riesenarbeit erwägt, welche hier geschaffen wurde, eine Summe, die an die noch erbärmlichere Bezahlung Adam Krafft's für das von demselben geschaffene Riesentabernakel in der Lorenzkirche zu Nürnberg erinnert.

Die in den Figuren 4, 5 und 6 gebrachten Darstellungen, welche sowohl die Gesammtwirkung als die virtuose und phantasievolle Behandlung des Details veranschaulichen, lassen eine eingehende Beschreibung überflüssig erscheinen; es sei hier nur bemerkt, daß sowohl das rein architektonische Schnitzwerk, welches besonders reich und eigenartig in der Behandlung der Säulenstühle und den durchbrochenen Füllungen der Seitenwangen auftritt (siehe Fig. 5) als auch in den figürlichen Dekorationen, welche

in allerlei grotesken Köpfen und Fratzen bestehen (siehe Fig. 6), eine erstaunliche Mannigfaltigkeit darbieten und fast durchweg vollendet zur Ausführung gebracht sind. Zwar sind im Allgemeinen die unteren Partien mit größerer Liebe und Sorgfalt durchgebildet als die oberen; auch treten hier und da große Maaßstabdifferenzen auf, besonders an den

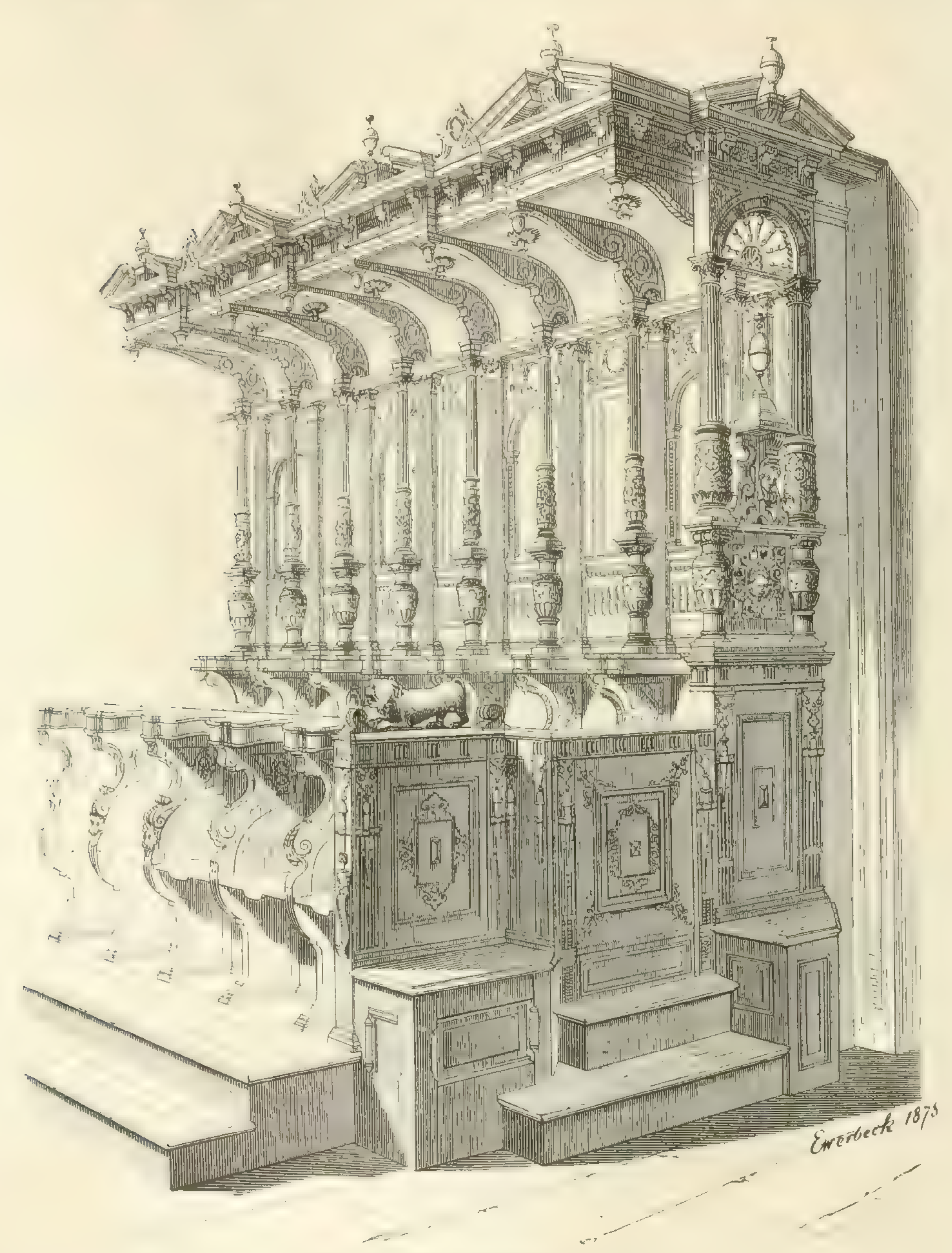


Fig. 4. Chorgestühl der Kathedrale zu Ypern.

Deckgesimsgliederungen und Kannelirungen der unteren Vertäfelungen, wodurch der einheitliche Maaßstab für die Details verloren geht. Doch sind dieses Kleinigkeiten, welche den Totaleindruck des herrlichen Kunstwerks nicht abzuschwächen vermögen.

Die übrigen Kunstwerke, welche das Innere der Kathedrale birgt, stehen gegen die vorerwähnten erheblich zurück und können deshalb füglich übergangen werden.

Als Kuriosum sei hier noch erwähnt, daß die Kathedrale im Jahre 1799 in großer Gefahr schwebte, abgebrochen zu werden; sie wurde nämlich am 11. Oktober des erwähnten Jahres für die Summe von etwa 8 Millionen Livres (zahlbar in fast werth

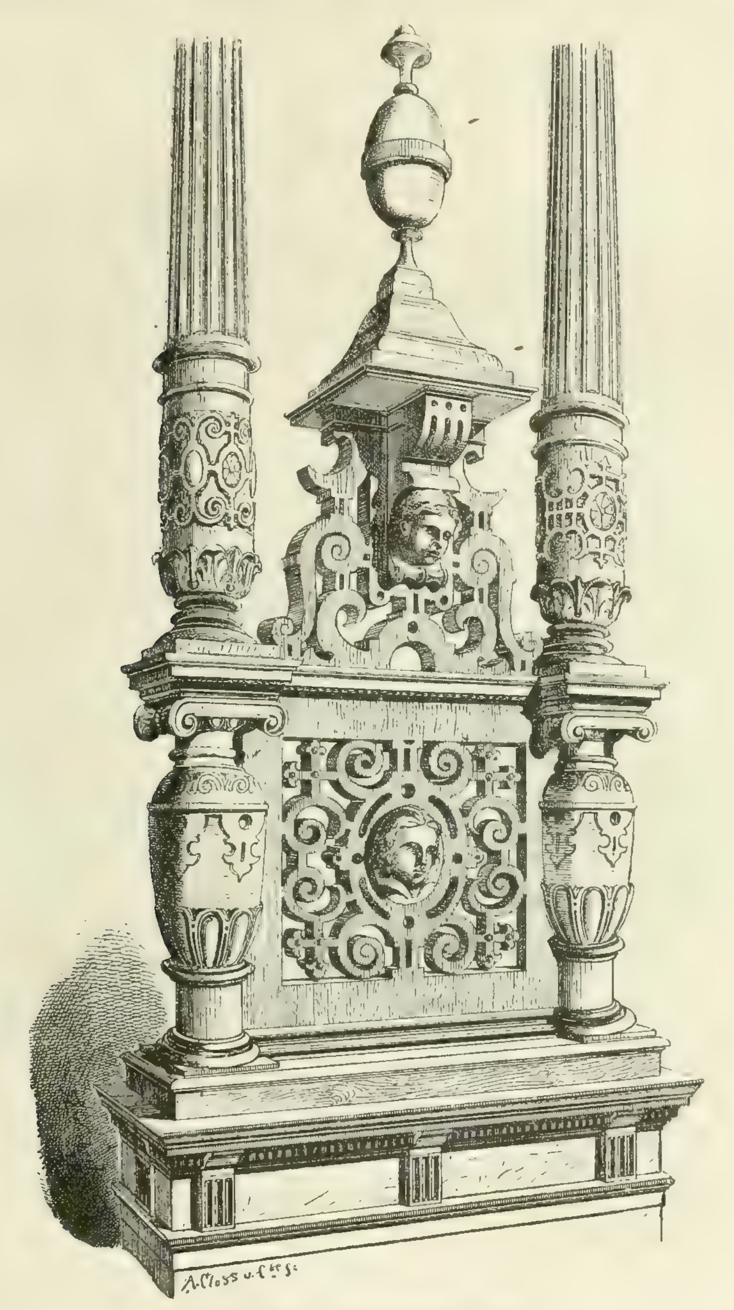


Fig. 5. Details des Chorgestühls zu Ypern.

losen Assignaten) an den „Bürger" le Bon verkauft, und man hatte schon mit verschiedenen Abbruchsarbeiten den Anfang gemacht, als sie glücklicherweise noch rechtzeitig durch verschiedene einsichtsvolle Bürger Yperns zurückgekauft werden konnte.

Die übrigen kirchlichen Bauten der Stadt sind von geringer Bedeutung; dagegen hat sich eine große Anzahl stattlicher Privathäuser, in Hausteinen, Ziegeln und Holz

ausgeführt, erhalten. Hausteinbauten kommen allerdings nur ganz sporadisch vor; es sind vornehmlich jene zwei Bauwerke, deren Formen dem Systeme der Hallenarchitektur entlehnt wurden, wie oben erwähnt. Das interessantere von diesen beiden ist die den Tuchhallen gegenüber liegende Fleischhalle, im Innern mit einfacher gothischer Säulenstellung, welche eine Balkendecke trägt. Der obere Theil des Gebäudes, dessen Façade in zwei originellen Staffelgiebeln endigt, stammt aus viel späterer Zeit und wird gegenwärtig durch eine

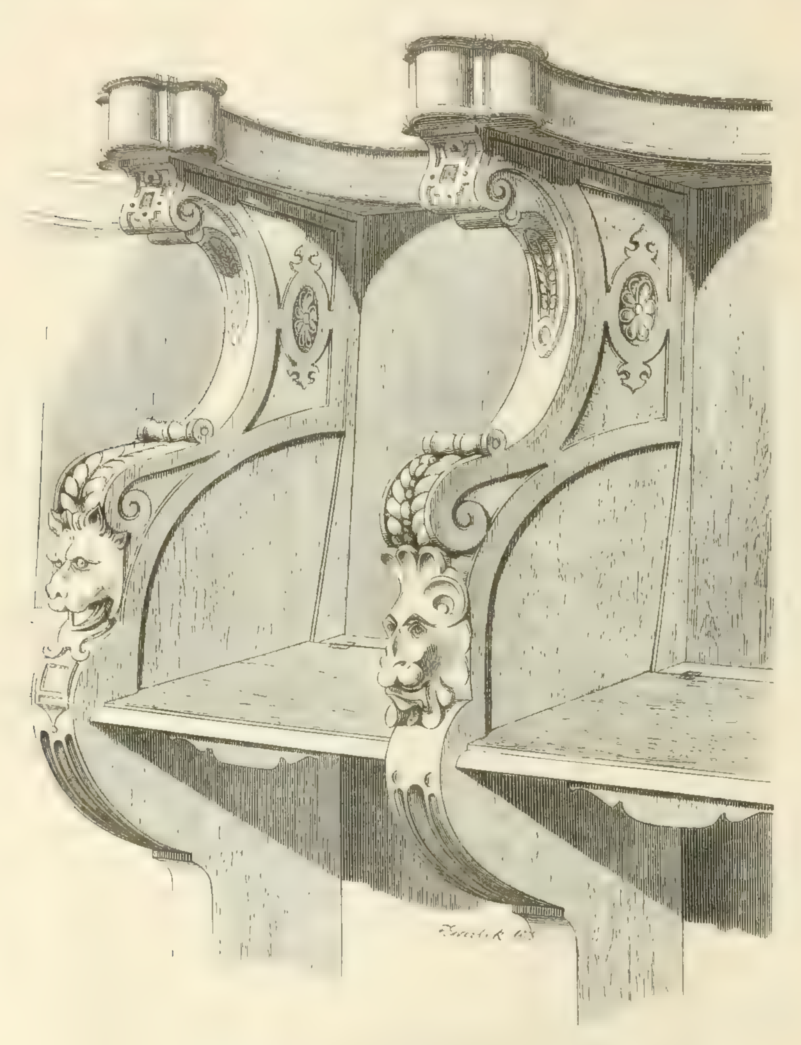


Fig. 6. Details des Chorgestühls zu Ypern.

interessante Sammlung von Alterthümern der Stadt Ypern eingenommen. Hier befindet sich unter anderen eine Anzahl flotter Bleistiftskizzen von jetzt abgebrochenen Yperner Holzhäusern, welche um so interessanter ist, als wahrscheinlich in ganz kurzer Zeit sämmtliche Holzhäuser der Stadt nicht mehr existiren werden — es giebt deren jetzt etwa nur noch vier —, ferner Architekturfragmente, besonders originelle Holzkonsolen verkragender Etagengebälke, von denen ein Beispiel in Fig. 7 mitgetheilt wird.

Der Charakter des Yperner Holzhauses ist von unserem deutschen Fachwerkshause sehr wesentlich verschieden und schließt sich in der Behandlungsweise mehr den nordfranzösischen Fachwerkshäusern an. Nach den noch vorhandenen Resten zu schließen,

scheint eine Ausmauerung der Fache nicht stattgefunden zu haben, sondern das Holzgerüst der Wand ist durch vertikal oder horizontal aufgenagelte Dielen verschaalt, welche an ihren Enden oft kleine dekorative Einkerbungen besitzen. Eine durch Konsolen vermittelte Auskragung der einzelnen Stockwerke, wie bei unseren deutschen Werken, findet im Allgemeinen nicht statt; nur der Giebel, welcher, wie in Fig. 8 dargestellt, häufig das sehr wirksame Motiv eines großen Spitzbogens zeigt, tritt auf meist originell erfundenen Holzkonsolen kräftig vor. Im Ganzen ist die Erscheinung des Yperner Holzhauses entschieden nüchterner als diejenige unserer deutschen Fachwerksbauten, wie beispielsweise der Städte Hildesheim und Halberstadt.



Fig. 7. Consele eines Yperner Holzhauses.

Was schließlich die der Hauptsache nach aus Ziegeln aufgeführten Privathäuser anlangt, so finden sich deren noch eine erkleckliche Anzahl in allen Straßen der Stadt, hier und da in ununterbrochener Folge und dann geradezu die Physiognomie eines Stadttheils beherrschend. Die Mehrzahl derselben stammt aus dem 16. und 17. Jahrhundert, obschon auch bei Weitem ältere vorkommen. Obwohl das Yperner Backsteinhaus entschieden ein ganz eigenartiges Gepräge besitzt, so ist es doch darin den in anderen belgischen Städten vorkommenden Backsteinbauten gleich, daß an demselben durchweg eine Vermischung von Ziegel- und Haustein material auftritt. Wir finden hier also keine konsequent durchgebildeten Ziegelfaçaden, wie in Lübeck, Brandenburg und anderen Orten, sondern neben den Ziegeln, welche selbstverständlich den Hauptbestandtheil einer Mauerfläche bilden, den Haustein zu Gesimsen, durchlaufenden Quaderbändern, Sturzen und zu besonders exponirten konstruktiven und dekorativen Details verwendet. Die Giebel dieser Häuser sind meistens als Staffelgiebel konstruirt, schließen sich also mehr oder weniger der strengeren gothischen Behandlungsweise an; doch finden sich auch einige Giebel, welche in reichen Schnörkel- und Volutenformen nach oben abschließen, so in der Nähe des „Neuwerks" am großen Hallenplatze. Den meisten Häusern dieser Gattung ist eine an sich auf alle Bautheile erstreckende Verschmelzung gothischer und Renaissanceformen eigen, wodurch die Häuser oft ein ganz eigenartiges Gepräge erhalten. Gothisch sind z. B. die vielfach von kleinen zierlichen Säulchen in Rund-, Flach- oder Spitzbogenformen umrahmten Fenster (Fig. 9), welche sich gewöhnlich auf steile Sohlbankabschrägungen aufsetzen; gothisch sind auch meistens die scharf unterschnittenen Gurtgesimsprofile. Daneben treten aber oft ebenso häufig antikisirende Gesimsgliederungen mit Zahnschnitten, Konsolen, Hängeplatten u. s. w. auf. Ganz charakteristisch für Ypern ist die Dekoration des Giebels durch eine Nische oder

durch ein Fenster mit reichem Muschelmotiv, umrahmt von Säulen oder Pfeilern, welche ein Gebälk mit Giebeldreieck tragen.

Auch die oft zu sehr originellen Zierformen ausgeschmiedeten Anker der Etagengebälke spielen in der Dekoration der Façaden eine nicht untergeordnete Rolle; bei

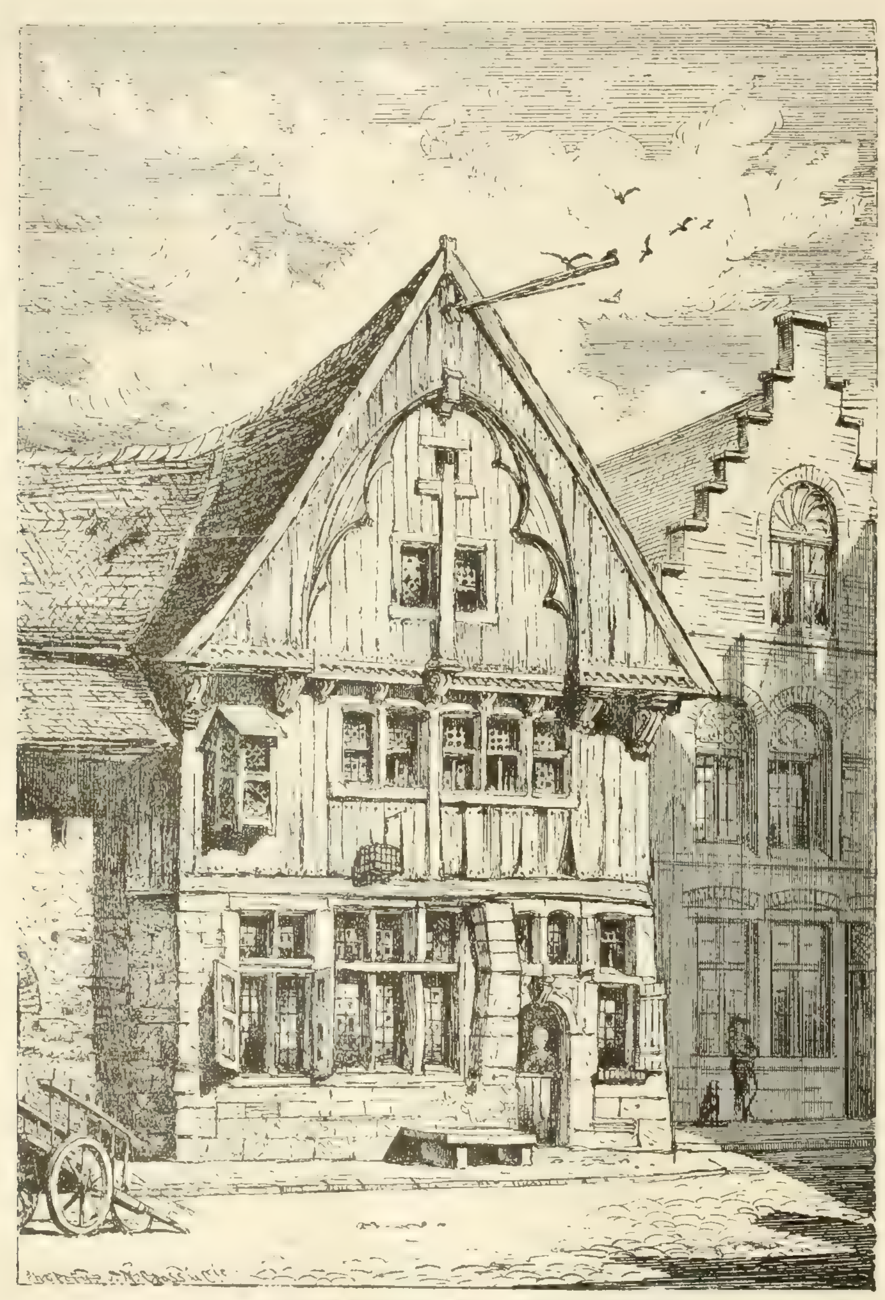


Fig. 8. Altes Holzhaus aus Ypern. (Jetzt abgebrochen.)

sehr vielen Häusern ist aus diesen Ankern die Erbauungszeit derselben zu ersehen, da sie zu Zahlen ausgeschmiedet sind.

Schließlich seien hier noch die oft reich dekorirten Thürsturze aus Holz und Stein erwähnt, von denen sich noch eine ziemliche Anzahl zum Theil mit sehr schönem Orna-

ment versehen, erhalten hat. Unter diesen Werken giebt es auch einige, bei denen in überaus kühner Weise das Mauerwerk der oberen Etage (bisweilen zwei ganze Stockwerke und ein hoher Staffelgiebel) durch einzeln disponirte Pfosten aus Holz, zwischen

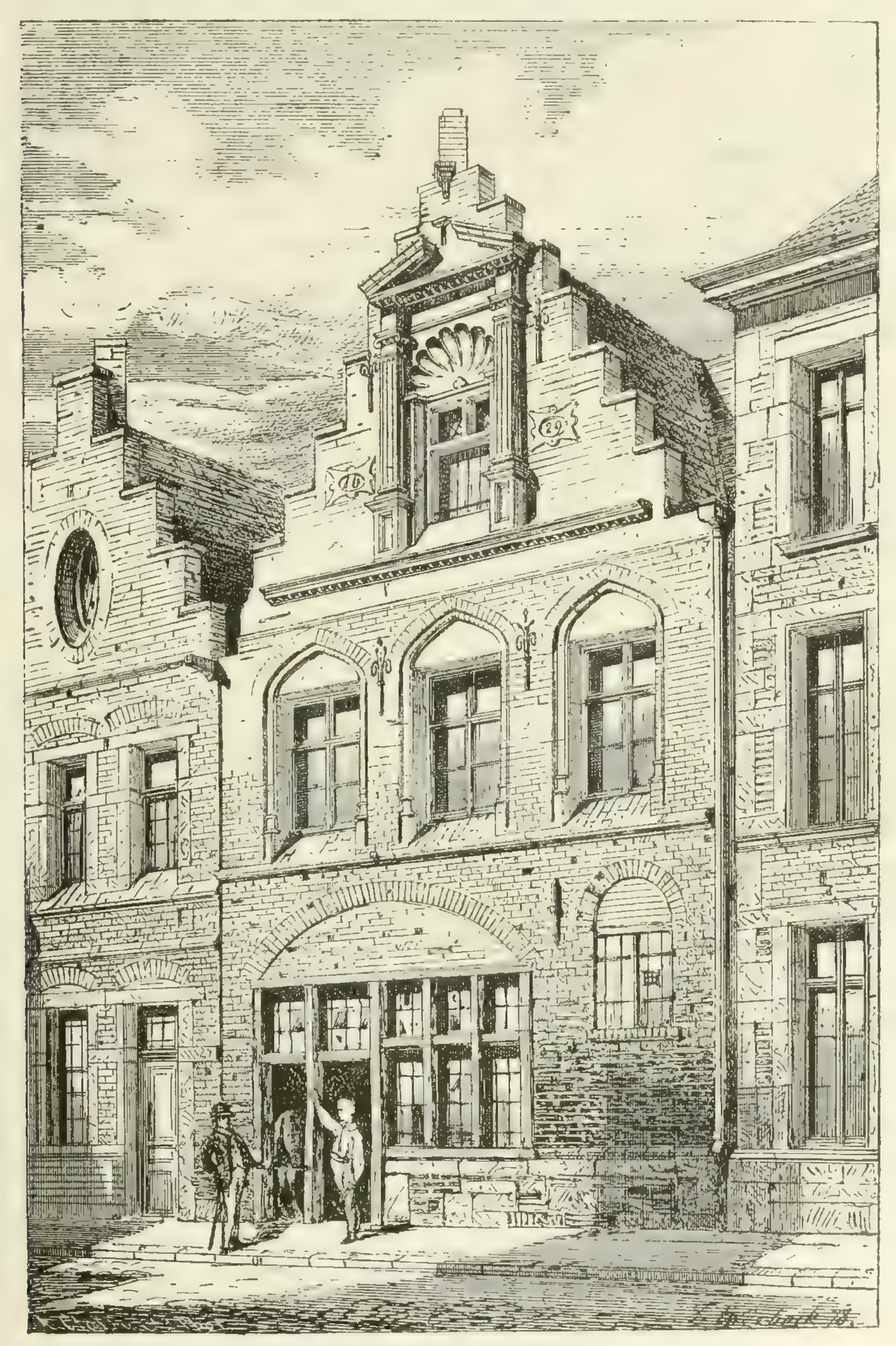


Fig. 9. Backsteinhaus aus Ypern.

denen Fenster und Thüren angebracht sind, getragen werden. Diese Konstruktionen sind nicht etwa neu, sondern stammen bei vielen dieser Bauten aus der Zeit der ursprünglichen Anlage. Auch die innere Ausstattung verschiedener Privatbauten ist beachtens

werth: neben alten Holzplafonds, Kaminen, Thüren und Wandvertäfelungen haben sich auch eine Anzahl interessanter Tische, Schränke und sonstiger Mobilien erhalten. Die sehenswerthesten Räume dieser Art finden sich wohl im St. Johannishospital.

Hiermit wollen wir die Betrachtung der Bau- und Kunstwerke der Stadt abschließen, obwohl vielleicht mancher Gegenstand von Interesse darin nicht genügende Berücksichtigung gefunden hat. Möchten diese Zeilen und bildlichen Darstellungen, deren Schwächen Niemand besser bekannt sind als dem Verfasser selbst, den Erfolg haben, die Aufmerksamkeit der Belgien bereisenden Künstler und Touristen in höherem Maaße als bisher dieser leider etwas abgelegenen Stadt zuzuwenden, welche, wenn auch vielleicht an malerischen Veduten ärmer, dennoch wegen ihrer so hervorragenden Monumente aus dem Mittelalter und der Renaissance nach unserem Bedünken dieselben Ansprüche auf Sehenswürdigkeit erheben kann, wie das entschieden bevorzugtere Brügge.

Aachen, im Frühjahr 1880. F. Ewerbeck.

Alfred Woltmann.

Geb. zu Charlottenburg am 18. Mai 1841; gest. zu Mentone am 6. Febr. 1880.

(Fortsetzung *)



Daß Woltmann in früherer Zeit gelegentlich jugendlich vorschnell war in seinen Urtheilen, wird ihm um so weniger Jemand zur Last legen, als Niemand schneller war als er, begangene Irrthümer einzusehen und einzugestehen. (Ich erinnere nächst einigen Holbenianis an seine Untersuchungen über Matthias Grünewald). Später war er kaum noch jemals wieder ähnlich unbesonnen und oft im Gegentheil seiner Sache methodisch so sicher, daß sein Auftreten gelegentlich kühn und ungerechtfertigt erschien; so als er in seinem Streite gegen Friedrich Adler anläßlich des Straßburger Münsters seinem Widerpart auf den Kopf zusagte, daß er einen Theil der einschlägigen und von demselben citirten Literatur nicht angesehen habe, und — hinterher den philologischen Beweis dafür antreten konnte.

Ueberhaupt war er in der Polemik geradezu furchtbar; furchtbar nicht am meisten durch das Gewicht seiner Gründe oder die Schärfe, Spitzigkeit und auch wohl Keulenhaftigkeit seiner Mittel, vielmehr vor Allem durch seine untrügliche Sicherheit in der Abmessung seines Tones und seiner Mittel gegen die Gegner nach dem kritischen Kanon Lessing's. Beweis dafür, daß er gegen keinen der Gegner, die in irgend einem Punkte später gegen ihn Recht behalten haben, jemals in einer übermüthigen, wegwerfenden, beleidigenden Tonart aufgetreten ist: wo die Wahrheit steckte, da wurde sie auch mit Verstand und rechtem Sinn verfochten, und dem trat er nie absprechend entgegen, auch dann nicht, wenn damit nicht gerade die Wahrheit vertreten wurde. Es ist nur eine scheinbare Ausnahme, wenn hiergegen etwa Herman Grimm bezüglich des Hol-

*) Die hier zunächst folgenden vier Absätze sind durch ein Versehen beim Umbrechen im vorigen Hefte S. 198 nach Zeile 2 ausgefallen, wohin die Leser gebeten werden, sie in Gedanken zu versetzen. Red. und Verf.

bein'schen Geburtsjahres und die Behandlung, welche Woltmann ihm mehrfach hat zu Theil werden lassen, angeführt werden sollte. Erstlich hat Woltmann gegen Herman Grimm anläßlich der Geburtsjahrfrage keine sonderlich scharfe polemische Sprache geführt; doch das ist Nebensache, meinethalben Zufall oder gar nicht einmal wahr. Man muß aber zweitens Woltmann's polemische Haltung gegen Herman Grimm als eine einheitliche, auf einer prinzipiellen Gegenfüßlerschaft beruhende auffassen. Er war sich hierüber vollkommen klar und hat es mit vollster Ruhe ausgesprochen: „Herman Grimm ist kein Forscher, sondern ein Spieler. Er hat va banque gespielt wegen des Geburtsjahres, und da hat er zufällig gewonnen; er hat va banque gespielt wegen des Vaters Holbein, und da hat er verloren. Das hat wissenschaftlich einfach gar keine Berechtigung." Diese Auffassung ist methodisch korrekt, und danach auch Woltmann's Haltung richtig.

Ich würde Bedenken getragen haben, hierauf so unumwunden und ausführlich einzugehen; aber ich finde in dem Nekrologe, den ein Freund Woltmann gewidmet hat (Karl Woermann in der literarischen Beilage der Karlsruher Zeitung vom 7. März), gerade die Polemik gegen Herman Grimm als die einzige nicht zu billigende, als eine „leidenschaftliche" bezeichnet. Ich bin nicht blind gegen das, was an Woltmann Menschliches, allzu Menschliches war, und ich würde es nicht für den schlimmsten Vorwurf halten, wenn er sich einmal irgend einem Widersacher gegenüber zu einem leidenschaftlichen Tone hätte hinreißen lassen; aber wo ich beim besten Willen keinen Fehler erkennen kann, da protestire ich gegen Beschuldigungen Woltmann's. Seine Polemik gegen Herman Grimm war nichts weniger als leidenschaftlich; sie war kühl bis an's Herz hinan; sie war principielle Negation eines principiell als verwerflich erkannten Standpunktes; und da Herr Grimm als oder obgleich Vertreter dieses Standpunktes eines gewissen gemeinschädlichen Ansehens genießt, darum würdigte Woltmann ihn fortgesetzt seiner polemischen Angriffe, und er konnte dann — falls er überhaupt nicht der Kunstrichter mit dem einen Ton sein wollte, der besser gar keinen hätte, — nicht wohl eine andere Tonart anschlagen, als er gethan.

Wäre es nicht auch ein Leichtes und vielleicht noch scheinbarer zu machen, wenn man Woltmann's letzte, absolut vernichtende Kritik gegen Ernst Förster (Repertorium, III. Bd, 2. Heft, S. 202 ff.) ihm zum Vorwurfe machen wollte? Wozu dem alten Herrn zu nahe treten? Wozu wegen eines populären Buches auf der Zinne der Wissenschaft solchen Lärm anschlagen? Wozu einen Mann, der doch immerhin fleißig und hie und da nicht einmal ganz unverdienstlich gearbeitet hat, so wie einen tragödienschreibenden Quartaner abkanzeln? — Des Principes wegen! Die Wissenschaft hat eine Reputation aufrecht zu erhalten. Sie darf sich nicht durch stillschweigende Duldung Unberufener diskreditiren lassen. Sie muß den Muth haben, ihre Schwelle rein zu erhalten, und müßte es auch einmal — mit einem Instrumente geschehen, das eine gewisse spezifische Aehnlichkeit mit dem Attribute des Poseidon hat. Diese Aufgabe hat Woltmann — neben so vielen anderen — auch begriffen und zu lösen verstanden, und dafür gebührt ihm lauter Dank und uneingeschränkte Anerkennung.

—

Seine Uebersiedelung von Berlin an die Universität München besiegelte Woltmann's Entschluß, der Kunstwissenschaft zu leben, indem sie ihn zugleich auf den denkbar glücklichsten Stoff für seine erste große wissenschaftliche Arbeit führte. „Es war vor sechs

Jahren, im Herbst 1861," beginnt er die Vorrede zum zweiten Bande seines Holbein (I. Aufl.), „als ich von München aus — damals dort studirend, und zwar dem Namen nach die Rechtswissenschaft — nach Augsburg kam und die Werke der beiden Hans Holbein auf dem Boden selber, von dem ihre Kunst erwachsen war, kennen lernte. Der Eindruck, den ich hier empfing, war ein nachhaltiger, er machte mir mein Ziel und meinen Beruf klar; ein paar Monate später begann ich mit der wissenschaftlichen Arbeit an der Aufgabe, mit der ich mich bis zur Stunde beschäftigt habe." Jedermann weiß, was es für ein Glück ist, möglichst früh ein Gebiet für fruchtbare eigene Forschung zu finden. Solche selbständige Forscherarbeit giebt dem ganzen Studium erst Halt und Charakter. Woltmann finden wir schon im vierten Studiensemester in voller Arbeit auf einem solchen Gebiete, und noch dazu an einem Stoffe, den ich mit vollem Recht als den „denkbar glücklichsten" bezeichnet habe. Es konnte der deutschen Kunstwissenschaft nur zur Empfehlung und zur Kräftigung gereichen, wenn sie sich die nähere Erforschung der deutschen Kunst angelegen sein ließ. Dem aber wird schwerlich von irgend einer vorurtheilslosen Seite widersprochen werden, daß innerhalb der deutschen Kunst ein dankbarerer Stoff, als was sich auf den Namen Holbein bezieht, nicht existirt. Kein älterer deutscher Künstler hat einen interessanteren Lebenslauf gehabt als der jüngere Hans Holbein. Kein älterer deutscher Künstler hat sich in gleicher Weise der absoluten Vollendung angenähert. An Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit steht ihm kaum einer gleich, außer Dürer keiner voran. Dazu kommt, daß der Künstler und seine Kunst, als Woltmann seine Arbeit begann, über die Maßen mangelhaft bekannt war, so daß ein weites Feld für die Forschung vorlag, und die Bemühungen, ihn auch über die Forscherkreise hinaus bekannt zu machen, sich als erfolgreich und lohnend erweisen mußten. Die außerordentliche und rühmliche Popularität, deren sich Woltmann's Name schon in seinen jüngeren Jahren erfreute, und der sich ganz von selbst alsbald eine gewisse Autorität gesellte, verdankt er mindestens ebenso sehr dem Gegenstande seines Hauptwerkes wie der Gediegenheit seiner Forschung und der ansprechenden Form seiner häufigen öffentlichen Beschäftigungen mit demselben. All diese für Woltmann förderlichen Eigenschaften seines glücklichen Stoffes wurden aber — und das war das 1861 noch nicht entfernt zu ahnende Hauptglück an dieser Stoffwahl — dadurch in ihrer Ersprießlichkeit potenzirt, daß der Stoff sich unter der Hand mit und ohne Zuthun des Forschers zusehends veränderte und vergrößerte und dadurch wenigstens ein Jahrzehnt lang an Interesse in Forscher- und Laienkreisen stetig zunahm. Ich müßte einen ziemlich umfänglichen Holbein Essay schreiben und an dieser Stelle längst Erörtertes wiederholen, wollte ich dieses Wachsen des Gegenstandes hier auch nur andeuten. Nur darauf mag noch — als eine besonders vortheilhafte Seite dieses Stoffes — hingewiesen werden, daß sich gerade gleichzeitig neben Woltmann und im Ganzen unabhängig von ihm, theilweise allerdings auch durch seine Thätigkeit angeregt oder zu emsigerer Arbeit angespornt, mehrere Forscher den Holbeinstudien und zwar einzelnen Punkten derselben zuwandten, bis um die Zeit der Dresdener Holbeinausstellung vom Jahre 1871 die Holbeiniana förmlich zur Modesache geworden waren. Einen großen Antheil an diesem Erfolge hatte freilich wiederum die Woltmann'sche Energie, mit der er den ergriffenen Gegenstand schlechterdings nicht wieder ruhen ließ, so lange es auch nur den Anschein hatte, daß die Sache durch weitere Bemühungen noch im Geringsten gefördert werden konnte; und im Verlaufe und Verfolge dieser unablässigen Bestrebungen

kam es u. A. zu jener Holbeinausstellung, die in gewisser Hinsicht von epochemachender Bedeutung für die Kunstforschung war: der principielle Unterschied zwischen wissenschaftlicher und dilettantischer Behandlung dieser Stoffe wurde in's Licht gestellt, und damit über Ziele und Wege der jungen Disziplin eine sehr wichtige und sehr nützliche Klärung der Vorstellungen innerhalb und außerhalb der Fachkreise erzielt oder wenigstens angebahnt. Daß bei den entscheidenden Momenten dieses Entwickelungskampfes Woltmann's eigene Thätigkeit relativ zurücktrat, ist bereits angedeutet und den Kennern der Holbeinliteratur genugsam bekannt. Trotzdem empfand und empfindet man mit Recht diese Selbstbesinnung der Wissenschaft als eines der glänzendsten und dankenswerthesten Ergebnisse der Woltmann'schen Forschung und mithin als sein — wenn auch indirekt erworbenes — Verdienst.

Es wird sich am meisten empfehlen, dasjenige, was sich auf Woltmann, den Holbeinforscher, bezieht, an dieser Stelle im Zusammenhange zu betrachten. Es handelt sich hier um folgende Publikationen:

I. De Johannis Holbenii, celeberrimi pictoris, origine, adolescentia, primis operibus. Breslau, 1863. (Dissertation).
II. Holbeinalbum (mit Photographien). Berlin, G. Schauer. (1864).
III. Holbein und seine Zeit. Erster Theil. Leipzig, E. A. Seemann. 1866.
IV. Holbein und seine Zeit. Zweiter Theil. Leipzig, E. A. Seemann. 1868.
V. Holbein and his time. Translated by F. E. Bunnet. London, Bentley & Son. 1872.
VI. Die beiden Hans Holbein. Westermann's Monatshefte. April 1872 [1]).
VII. Holbein und seine Zeit. Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen. (Erster Band der „zweiten umgearbeiteten Auflage".) Leipzig, E. A. Seemann. 1874.
VIII. Hans Holbein's des Aelteren Silberstiftzeichnungen im Königlichen Museum zu Berlin. (Mit Lichtdrucken von A. Frisch). Nürnberg, Sigmund Soldan. o. J. (1876).
IX. Holbein und seine Zeit. Excurse, Beilagen, Verzeichnisse der Werke von Hans Holbein d. Ae., Ambrosius Holbein, Hans Holbein d. J. (Zweiter Band der „zweiten umgearbeiteten Auflage".) Leipzig, E. A. Seemann. 1876.

„Als ich meine Arbeiten zu einer Biographie Holbein's begann, mußte die Frage des Geburtsjahrs das Erste sein, worüber ich Klarheit zu gewinnen hatte." (Holbein, 1. Aufl., II. Bd., S. 481.) So — methodisch bewußt und richtig — fing er seine Untersuchungen an; und gerade dieser Punkt sollte — wunderliche Ironie des Schicksals! — der letzte sein, über den er wirklich zur Klarheit und genügend gesicherter Einsicht gelangte. Er fiel bekanntlich — nicht ungewarnt, aber zu jugendlich vertrauensselig — der Augsburger Inschriftfälschung zum Opfer. „Daß ich am Beginne meiner Arbeit eine andere, damit in Zusammenhang stehende Fälschung (den „Großvater" „Hans" Holbein betreffend) durchschauen konnte, diese aber nicht, mag der jugendlichen Unerfahrenheit eines Anfängers verziehen werden, welcher eine große Aufgabe frisch, eifrig und mit Liebe zur Sache angriff, aber die Methode erst während der Arbeit selbst

1) Ich mache mit diesem Zeitschriftartikel, indem ich ihn hier mit aufführe und berücksichtige, eine Ausnahme, weil derselbe, wie sich zeigen wird, eine wichtige Stelle in der Holbeinschriftstellerei Woltmann's einnimmt.

lernen konnte." (Holbein, 2. Aufl., I. Bd., Vorwort; vgl. II. Bd., S. 4—6.) Jedenfalls zeugte schon die erste Veröffentlichung, die Dissertation, (zusammen mit kleineren sie vorbereitenden und ergänzenden Aufsätzen) von Scharfsinn und Umsicht, und die „Entdeckung" des gegen die gewöhnliche Annahme um drei Jahre vorzudatirenden Geburtsjahres lenkte die öffentliche Aufmerksamkeit auf den jungen Forscher. Als derselbe nicht lange nachher den Text des „Holbeinalbums" erscheinen ließ, da war es offenbar, daß nicht bloß ein rüstiger Forscher, sondern auch das Zeug zu einem virtuosen Gestalter eines weitschichtigen Stoffes in dem schon wohl berufenen jungen Manne steckte. Er hatte es verstanden, ein hübsches Gesammtbild zu entwerfen; manche Schilderungen ragten durch Anschaulichkeit und Schärfe der Bezeichnungen weit über das Gewöhnliche hinaus; und in der damals sehr beliebten Form der „Künstleralben" wurde Holbein dem gebildeten Publikum Deutschlands in ungewohntem Umfange bekannt und lieb. So unvollkommen die kritische Sichtung des Stoffes hier auch noch dem schärfer zusehenden Auge erschien, allein dieser letzte Erfolg war für die Person und die Sache — die nächste Herzenssache — des jungen Forschers von unberechenbarer Wichtigkeit: wie ein guter Dramatiker in einer geschickten Exposition die Fäden seiner Handlung so weit klar legt, daß Interesse und Verständniß — Spannung — für das Folgende erweckt wird, so hatte Woltmann in einer leicht übersehbaren, angenehm lesbaren, an überraschenden Offenbarungen und Ausblicken reichen Schilderung seines Forschungsgebietes auf die weitere Bearbeitung desselben mit Erfolg vorbereitet.

Es war sehr günstig für ihn gewesen, daß ihm eine solche Gelegenheit zu einer „Exposition" seiner wissenschaftlichen Thätigkeit geboten wurde. Der erste Band seiner Holbeinbiographie fand so einen überaus empfänglichen Boden vor; aber er rechtfertigte auch die großen Erwartungen, die man auf den Verfasser gesetzt hatte, und verdiente seine glänzende Aufnahme in vollem Maße: das Holbeinwerk war damals und ist noch heute seiner Anlage und Durchführung im Allgemeinen nach das sonst kaum noch annähernd erreichte Muster einer wissenschaftlichen Künstlerbiographie. Sorgfältige Sammlung des Materiales, durchsichtige Darlegung des Thatsächlichen, feine Würdigung des Künstlerischen, wirksame Absetzung des geschilderten Gegenstandes gegen einen in seiner Detailbehandlung wohl abgemessenen Hintergrund, übersichtliche Stoffgruppirung, klare und geschmackvolle Ausdrucksweise, eingehende Behandlung und doch Vermeiden jeder ermüdenden Breite, alle diese Vorzüge, mehr oder weniger ausgeprägt und entwickelt, vereinigten sich hier und mußten, an einen so dankbaren Stoff wie Hans Holbein gewendet, einen durchschlagenden Erfolg haben. Die Mängel des Buches dagegen waren zur Zeit kaum zu erkennen und traten jedenfalls gegen die Vorzüge weit zurück. Ja die allernächste Folge des schon erwähnten Grundfehlers, der irrthümlichen Vordatirung des Geburtsjahres, gestaltete sich äußerlich zu einer Glanzseite des Werkes: die nothwendigerweise höchst gezwungene Schilderung der mit den angeblichen „Augsburger Jugendwerken" belasteten Entwickelung des jüngeren Holbein ist so blendend durch scharfsinnige und überraschende Züge, daß sie das Unbehagliche der Widernatürlichkeit in dem ganzen angenommenen Verlaufe kaum zum Bewußtsein kommen läßt. Noch weniger wurde ein anderer Fehler störend empfunden. Da der Verfasser sein kunstwissenschaftliches Studium so zu sagen mit der Holbein Spezialität begonnen und von dieser aus betrieben hatte, so konnte er längere Zeit von dem Eindrucke nicht loskommen, daß alles um diese Spezialität Herumliegende von ihr aus und nach seinem Zusammen-

hange mit ihr, wie er es kennen und würdigen gelernt hatte, aufzufassen und so zu erschöpfen sei. Es ist dies eine Anschauungsweise, die der ausgesprochen spezialistischen Richtung der wissenschaftlichen Forschung natürlich ist, und aus der sich die häufige Einseitigkeit und Ueberhebung der „Spezialisten" erklärt. Es geht da wie beim heuristischen Sprachstudium, bei dem man auch schließlich zwar die Sprache in gewissem Umfange erlernt, aber bei jedem Wort, bei jeder Form an die Geschichte vom „Sultan Mahmud" oder vom „Hans Bummler" erinnert wird, wo man zuerst ihre Bekanntschaft gemacht hat. Es ist dies im günstigen Falle ein Durchgangsstadium, welches Fleiß, Geist und Geschmack überwinden, und ein solches war es bei Woltmann; aber im ersten Bande seines Holbein steckte er noch darin. Es geschieht ihm mehr als einmal, daß er in die episodische Schilderung hineingeräth, d. h. einen Gegenstand, auf den ihn der Zusammenhang mit seinem Hauptstoffe führt, wenn auch in thunlichster Kürze, doch ausgiebiger, allseitiger, selbständiger behandelt, als er sich, bloß von der Berührungsstelle aus angesehen, darstellen sollte. Diese Perspektive mit Sicherheit zu erkennen und zu zeichnen, hat der Forscher den seitwärts liegenden Gegenstand nach allen Richtungen ausmessen müssen. Nachdem er dies aber gethan, vergißt er, daß so mit all seinen Ecken und Winkeln der Gegenstand nur für sich, als gesondertes Objekt, als dem Hauptstoffe gleichgeordnetes Glied in dem Organismus einer beide gemeinsam umfassenden Gesammtwissenschaft existirt, und giebt eine beiläufige Schilderung anstatt einer Ansicht von gegebenem Gesichtpunkte aus. Auch daß im Conterte der fachwissenschaftlichen Untersuchung, der Polemik u. s. w. ein sehr ungleicher, gelegentlich ein sehr weiter Spielraum gelassen wird, gehört mit hierher: der Staub der Arbeit ist noch nicht ganz abgeschüttelt, die Abklärung der Resultate nicht abgewartet, und wenn an der bezeichneten Stelle — bezüglich der „Augsburger Jugendwerke" — Scharfsinn und Phantasie in großem Umfange erfordert wurden, um über die Bedenklichkeiten des Gegenstandes hinwegzulaviren, so ist mit beiden Requisiten gelegentlich auch noch Mißbrauch getrieben, wie z. B. bei den Bildern der „Offenburgin", hinter denen ein zartes Geheimniß gesucht wurde, während sich später die Dame urkundlich als eine schon nicht mehr zweideutige Person herausgestellt hat. Daß Woltmann schließlich, trotz all der feinen Bemerkungen, die er selbst und Andere bereits über die beiden Exemplare der „Madonna des Bürgermeister Meyer" gemacht, noch an der Originalität des Dresdener Bildes festhielt, ja demselben in mancher Beziehung Vorzüge als dem Werke des „reiferen" Künstlers einräumte und den bedenklichen Satz aufstellte: „So große Abweichungen hätte sich kein Kopist erlaubt", — war jedenfalls derjenige Mangel des Buches, der, da der Gegenstand mitten in die Spezialität hineinfiel und materiell vollständig spruchreif vorlag, am schwersten zu begreifen und zu entschuldigen ist.[1]) Er hat seine Begründung darin, daß der Verfasser die Me-

---

1) Am allerschlechtesten natürlich durch das, was jüngst in freundschaftlicher Absicht zu diesem Zwecke angeführt ist: er habe den ersten Band fertig machen müssen, um für das dann fällige Honorar die zur Abfassung des zweiten unumgängliche Reise nach England zu machen. Damit würden Flüchtigkeiten erklärt sein, aber nicht so reiflich erwogene und breit erörterte und trotzdem irrthümliche Ansichten, wie die betreffs des Geburtsjahres und der Dresdener Madonna. Zudem ist die Entschuldigung, obwohl Woltmann selbst es nachmals so erzählt haben soll, thatsächlich unzutreffend. Woltmann befand sich, um in Ruhe und Zurückgezogenheit die vollständig reif vorliegenden Vorstudien für die erste Hälfte seines Werkes zum Buche gestalten zu können, den Sommer 1865 über bei seinen Eltern in Breslau (ich selbst habe ihn während dieser Zeit in seinen Berliner Obliegenheiten vertreten), kam mit dem druckfertigen Manuscript zum Winter wieder nach Berlin, wo ihm die Korrektur seines im Druck rüstig, aber ohne Ueberstürzung vorschreitenden Werkes noch zu sehr vielen anderen Arbeiten

thode „erst während der Arbeit selbst" lernen mußte und daher, zumal bei seiner Jugend, sich zu einer so kühnen Entscheidung, wie die absolute Verwerfung des Dresdener Madonnenbildes als einer späten Kopie, nicht zu entschließen wagte. Zu bedenken ist allerdings auch, daß der glückliche Stoff „Holbein" nebenbei die leidige Eigenschaft hatte, den Forscher gerade in Bezug auf seine Ausgangspunkte zu täuschen und später im Stiche zu lassen: die Zeichnungen in Berlin, die Gemälde in Augsburg und München und die Dresdener Madonna waren die Grundlagen gewesen, auf denen er sich „seine ersten Begriffe von Holbein (dem Jüngeren, versteht sich) zu bilden gesucht hatte"; und gerade diese alle wurden später als dem Meister fremd erkannt!

Kaum war dieser erste Band, welcher Holbein bis zu dem Zeitpunkte seiner ersten englischen Reise verfolgte, erschienen, als Woltmann sich aufmachte, um von einer beispiellos glücklichen Gelegenheit zur Erweiterung seiner Autopsie überhaupt und seiner Holbeinkenntniß insbesondere Nutzen zu ziehen: er begab sich nach London, wo derzeit die nationale Porträtausstellung ziemlich ausnahmslos Alles vereinigte, was von Holbein'schen Porträts in England überhaupt vorhanden ist, so daß er in der Lage war, was sonst weit zerstreut und schwer, oft gar nicht zugänglich in dem verschiedensten Besitze sich befindet, mit Bequemlichkeit nebeneinander studiren zu können. Das war im Sommer 1866. Nachdem er noch Paris und die Niederlande besucht hatte, kehrte er zurück, um sofort an die Abfassung des zweiten Bandes zu gehen, der anderthalb Jahre nach dem ersten erschien. Nach der Vollendung des Manuscriptes hatte er sich auf Grund seines ersten Bandes an der Berliner Universität als Privatdocent für Kunstgeschichte habilitirt, obgleich seine Absicht als sehr sonderbar angesehen wurde, und man ihm mit großem Befremden bemerkt hatte: „Kunstgeschichte ist doch keine Wissenschaft!" (Thatsache!) Freilich hatte die genauere Betrachtung des vorgelegten specimen eruditionis die Bedenken einigermaßen beschwichtigt: „Man sieht, das (!) führt doch bis zum Studium des Erasmus." (Gleichfalls Thatsache!)

Der zweite Band des Holbein übertraf alle Erwartungen; denn die Mängel des ersten Bandes hatte man — selbst in der Wissenschaft — größtentheils kaum bemerkt und empfunden, und jedenfalls berechtigten die Erfahrungen in der kunstgeschichtlichen Literatur nicht, die Anforderungen noch höher zu spannen. Aber Alles kam hier zusammen, um Woltmann's große Begabung für geschichtliche Darstellung und für künstlerisch abgerundete Behandlung in ihrem vollen, durch nichts beeinträchtigten Glanze erscheinen zu lassen. Der Stoff in sich war — schon damals — einheitlicher und klarer; zu Episoden war kaum Anlaß vorhanden; dagegen boten sich einige größere Stofftheile — Holzschnitte, Todesbilder — zu in sich abgerundeter, essayartiger Behandlung von selber dar; die Entdeckung des richtigen Todesdatums — 11 Jahre früher, als sonst angenommen, — hatte von einer ganzen Last fremdartiger Bilder befreit, zu deren Erklärung früher Waagen, sehr scharf blickend, eine völlige Stilwandlung des Meisters in seinen letzten Lebensjahren hatte annehmen müssen. Dazu kam, daß der Verfasser viel reifer, sein Urtheil sicherer und selbstbewußter geworden war, und seine Schreibart sich durch große, vielseitige Uebung zu flüssigerer Eleganz bei noch prägnanterem und präciserem Ausdruck im Einzelnen durchgebildet hatte. Der Inhalt dieses Bandes ist durch die spätere Forschung nur unwesentlich berührt worden, und nur die überschwängliche

Zeit ließ, und unterzeichnete seine Vorrede „Ostern 1866". Erst im Sommer danach — d. h. 1866 — war er dann in England.

Schätzung des Historienmalers Holbein (d. J.), übrigens ganz natürlich herbeigeführt durch die irrthümliche Zuweisung jener zahlreichen „Jugendwerke“ und daher im ersten Bande noch viel auffälliger hervortretend, kann als anfechtbar darin gelten. Die kulturgeschichtlichen Schilderungen sind hier farbiger, markiger, bezeichnender und doch minder überladen, kurz künstlerischer als im ersten Bande. Es war dem Verfasser gegangen wie seinem Helden: die Luft des fremden Landes hatte seinen Geist befreit, seinen Blick erweitert, seine Kraft erhöht.

So war die erste große Lebensaufgabe erfreulich gelöst. Ein Ruf als ordentlicher Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum zu Karlsruhe (für das man vorher Friedrich Eggers vergeblich zu gewinnen getrachtet hatte) gab ihm äußerlich die seinem Range in der wissenschaftlichen Welt entsprechende Stellung und einen neuen, anregenden und befriedigenden Wirkungskreis. Zugleich aber behielt er sein Lieblingsthema im Auge, und eine englische Uebersetzung gab ihm die nächste Veranlassung, die nachbessernde Hand an sein Werk zu legen. Durch passende Kürzungen und Umgestaltungen suchte er den ersten Band auf die Höhe des zweiten zu erheben, und bereits im Januar 1869 konnte das „demnächst bevorstehende“ Erscheinen der Uebersetzung angekündigt werden; doch verzögerte sich dasselbe, so daß der englische Holbein erst 1872 an's Licht kam — veraltet schon bei seinem Erscheinen. Denn inzwischen war in der Holbeinkunde das Unterste zu oberst gekehrt. Die Münchener Ausstellung 1869, die Auslöschung der gefälschten Augsburger Inschrift im Juni und die Dresdener Holbeinausstellung im August und September 1871 hatten die Unhaltbarkeit des Geburtsjahres 1495, die Autorschaft des älteren Holbein für alle bis dahin sogenannten „Jugendwerke“ des jüngeren und die völlige Unechtheit der Dresdener Madonna bewiesen; zahlreicher kleinerer, aber nicht unerheblicher Veränderungen aller Art im Gesammtumfange der Holbeiniana nicht zu gedenken. Woltmann hatte sich in diesen für ihn nicht gar erfreulichen Wirren, aus denen aber endlich historisches Thatsachenmaterial mit wissenschaftlicher Sicherheit sich ergab, als echter, vorurtheilsloser und besonnener Forscher bewährt. In allem Streit hatte er den Nachweis geführt, daß er nie eine Behauptung aus dem Stegreif, sondern stets nach gewissenhafter Untersuchung und reiflicher Erwägung aufgestellt hatte, und für das, was er als Wahrheit erkannt zu haben glaubte, kämpfte er mit dem Aufgebot aller verfügbaren Mittel, so lange die Gründe seiner Gegner noch nicht zwingend erschienen. So erschien seine letzte löwenmuthige Vertheidigung der Augsburger Inschrift in Zahn's Jahrbüchern kaum vier Wochen, bevor die forgery ausgewischt wurde. Als aber diese von ihm selbst gewünschte und als einzig entscheidend bezeichnete Beweisführung gegen ihn ausgefallen war, stellte er sich, wie auch in allen ähnlichen Fällen, mit kurzem Entschluß entschieden auf den Standpunkt der neuentdeckten Wahrheit und scheute kein Opfer liebgewordener Anschauungen, gern gehegter Gedanken, mühsam aufgebauter Arbeitsresultate, wenn es nun galt, „die vollen Konsequenzen zu ziehen“. Strahlend vor Freude — es ist mir, als wenn ich ihn noch vor mir sähe — kam er in Dresden auf der Holbein-Ausstellung auf mich zu, um mir als dem Ersten mitzutheilen, daß ihm soeben sein kunstverständiger Verleger E. A. Seemann angesichts der großen Umwälzungen die Nothwendigkeit einer umgearbeiteten Auflage seines Holbein eröffnet habe, obgleich natürlich die erste noch lange nicht erschöpft war.

So stand er in seiner vollen Reife, auf der Höhe von ihm und zahlreichen Mitstrebenden, deren Verdienste er gewissenhaft und neidlos anerkannte (s. z. B. Holbein,

2. Aufl., II. Bd., S. 5), gewonnener gesicherter Resultate, gebietend über ein allseitig kolossal angewachsenes Material noch einmal der großen Aufgabe seiner Jugend gegenüber. Der größte Theil der schwierigen Forscherarbeit lag Jahre lang hinter ihm; aus den letzten Kämpfen um die streitigen Punkte war er belehrt und geläutert hervorgegangen; die Polemik, selbst gegen die unüberzeugten Gegner, die im Unrecht waren, war abgethan. Er stand in jeder Beziehung ganz frei über seinem Stoffe: eine beneidenswerth glückliche Situation. Allerdings mußte er erst „die vollen Konsequenzen ziehen" und sich an den völlig veränderten Gegenstand neu gewöhnen; und dann erforderte eine so gründliche Umgestaltung eines so umfang- und inhaltreichen Buches, wie er sie je länger um so entschiedener in's Auge faßte, viel Zeit. Ueber manche Einzelfrage mußte ja auch noch eine letzte Entscheidung getroffen werden. So schwankte er z. B. lange Zeit, ob nun, nachdem in den Silberstiftzeichnungen die Hand des alten Holbein theilweise unzweifelhaft erkannt war, nicht etwa eine Sonderung zwischen dessen Antheil und einem ja doch noch immer sehr wohl denkbaren des jüngeren vorzunehmen sei. Er hat sich dann mit Recht von der Ausführung eines solchen Versuches, wiewohl er ausdrücklich anerkannte, daß möglicherweise ein Thatbestand vorliegen könne, der ihn rechtfertigte, fern gehalten.

Bruno Meyer.

(Schluß folgt.)

Das Beethoven-Denkmal in Wien.

Von Kaspar Zumbusch.

Mit Abbildung.



Mit der Errichtung des am 1. Mai enthüllten Denkmals für den gewaltigsten der deutschen Tondichter hat Wien eine alte Dankesschuld abgetragen an einen seiner größten Bürger, ja — so dürfen wir mit Eduard Hanslick sagen [1]) — „an einen seiner größten Söhne". Denn wenn auch Beethoven's Wiege in Bonn gestanden und wenn er dort seine Kindheit verlebt hat, so gehört er doch fast mit seinem ganzen Leben und Schaffen Wien an und hat nur hier die geistige Erbschaft Haydn's und Mozart's antreten, nur vom Centrum des deutschen Musiklebens aus den weltumfassenden Entwickelungsgang seiner Kunst durchmessen können.

Franz Schubert, das echte Wiener Kind, mußte vorangehen. Wer stände näher dem Herzen des Volks, als er, der all sein Sehnen und Verlangen in Melodie verwandelte? Nun aber, nachdem diesem Meister sein steinernes Bild errichtet war in den grünen Gehegen des Wiener Stadtparks, und nachdem Schiller seinen glänzenden Tribut erhalten hatte in dem hochragenden Erzwerk des Dresdener Meisters, nun mußte in erster Linie Beethoven folgen und seinen Platz einnehmen unter den Wahrzeichen der modernen Stadt, die vor Allem eine Hauptstadt der Kunst und der Bildung ist.

Die Säcularfeier von Beethoven's Geburt im December 1870 gab den ersten Impuls zur Errichtung des Denkmals und warf zugleich einen namhaften Gründungsbetrag für das-

1) Vergl. dessen schönen Aufsatz: „Beethoven in Wien", welcher die Einleitung zu der vom Wiener Beethovendenkmal-Komité bei der Enthüllungsfeier publicirten Festschrift bildet.



Das Beethoven-Denkmal in Wien.

Von Kaspar Zumbusch.

Zeitschrift für bildende Kunst. XV.

Verlag von E. A. Seemann.

Leipzig, Druck von [illegible]



selbe ab, in der Summe von etwas über 12,000 Fl., welche der leitende Festausschuß, aus den Erträgnissen der Feier, der Gesellschaft der Musikfreunde zur Verwaltung überreichte. Unmittelbar darnach wählte die Direktion der letzteren ein besonderes Denkmal-Komité, welchem bereits der um die ganze Angelegenheit hochverdiente Reichsrathsabgeordnete Nikolaus Dumba angehörte, und welches sich später durch eine Anzahl von Notabilitäten der Kunstwelt, wie Brahms, Dingelstedt, Hanslick, Heider, Herbeck, Zellner u. A. vervollständigte, indem es zugleich opferwillige Kunstfreunde, wie die Herren Wilhelm v. Gutmann und Carl Borckenstein, für die edle Sache zu begeistern verstand. So konnte der Platz vor dem Akademischen Gymnasium, welcher ursprünglich für eine Turnhalle bestimmt war, für das Denkmal gewonnen und bald darauf, als S. Majestät der Kaiser sich an die Spitze der Sammlungen gestellt hatte, ein Fonds von mehr als 40,000 Fl., zusammengebracht werden: vollauf genug, um den Plan der Ausführung in Angriff zu nehmen.

Am 5. Mai 1873 erging an die Bildhauer Benk, Kundmann, Wagner und Zumbusch vom Komité die Aufforderung, Modelle für das Denkmal nach den im Programme festgesetzten Normen einzuliefern, und am 18. Februar des folgenden Jahres fand die Entscheidung der Jury über die Entwürfe statt [1]. Unter den drei zur Wahl gestellten Projekten -- Kundmann war durch anderweitige Verbindlichkeiten behindert, an der Konkurrenz theilzunehmen — fiel das einstimmige Votum zu Gunsten des Modells von Zumbusch aus. Nach Verabredung einiger an dem Projekte vorzunehmenden Modifikationen, welche der Künstler zur Zufriedenheit des Komité's durchführte, fand im März 1875 die endgiltige Bestellung statt, und zugleich wurde beschlossen, die Figuren des Denkmals in Erz herstellen zu lassen. Der Guß wurde dem Bronzegießer Karl Turbain, die Ausführung des Sockels und des Fundamentes dem Steinmetzmeister Hauser anvertraut. Schon die Weltausstellung von 1878 hat ihr Urtheil über die Hauptfigur des Monumentes fällen können. In den ersten Monaten des laufenden Jahres war der Guß in allen wesentlichen Theilen vollendet, und am 18. Februar wurden auch die vom Architekten Abel entworfenen Gartenanlagen auf dem Denkmalplatze der Gemeinde übergeben.

Bevor wir zu der Betrachtung des Werkes übergehen, sei noch der hochherzigen Spender und Gönner in Kürze gedacht, durch deren Zusammenwirken die Herstellung so rasch und glänzend ermöglicht wurde. Außer den bereits vorhin Genannten, von denen die HH. C. Borckenstein und W. v. Gutmann je 7000 Fl., N. Dumba 1000 Fl. spendeten, haben beigetragen: der Wiener Stadterweiterungsfonds 9000 Fl., die Gemeinde Wien 8800 Fl., Franz Liszt, durch ein am 16. März 1877 in Wien veranstaltetes Konzert, 10,396 Fl., Freih. Friedr. v. Schey 6000 Fl., die Academy of Music in Baltimore 4000 Francs, das k. k. Hof-Operntheater in Wien 1043 Fl., die Philharmonische Gesellschaft in Wien 2200 Fl., die Generalintendanz der k. Schauspiele in Berlin 3000 Mark; außerdem flossen von zahlreichen Musikinstituten, Vereinen und einzelnen Kunstfreunden des In- und Auslandes mehr oder minder beträchtliche Gaben ein. Der Gesammtertrag der Sammlungen belief sich auf die Summe von 84,413 fl. ö. W.

Schon bei seiner ersten großen monumentalen Schöpfung, dem Nationaldenkmal für König Max II. in München, hatte Zumbusch dadurch den Meisterschuß erzielt, daß er die Aufgabe von innen heraus erfaßte und das Schwergewicht auf die Charakteristik der Hauptfigur warf. In dem Wiener Beethoven-Denkmal ist dies noch weit entschiedener der Fall, so reich und anmuthig auch sein Sockelschmuck erscheint. Innerlich voll mächtiger Bewegung und doch energisch zusammengefaßt zu statuarischer Würde, sitzt die Erzgestalt des Meisters da, den Blick mit fast mürrischem Ernst zur Seite gerichtet, die rechte Faust geballt, jeden Augenblick bereit, sich zu neuem Schaffen zu erheben. An der Vorderseite des Piedestals lesen wir den Namen, die Rückseite giebt einfach das Jahr der Errichtung des Denkmals an.

1) Zu der Jury waren delegirt: von der k. k. Akademie die Proff. Feuerbach, Hansen und Radnitzky, von der Künstlergenossenschaft die HH. v. Angeli, Costenoble und Streit, vom Denkmal-Komité die HH. Dumba, Herbeck und Schmidt.

Unter dem Piedestal erhebt sich ein abgestufter Sockel von oblonger, an den Seiten abgerundeter Gestalt, welcher einer Anzahl mythisch-allegorischer Figuren zur Grundlage dient. Links erblicken wir den gefesselten Prometheus, dem der Adler die Brust zerfleischt, rechts eine Siegesgöttin, welche den Kranz emporhält: der Seelenkampf des Genius und der Triumph seiner Kunst in sinniger, unmittelbar verständlicher Gestaltung. Und zwischen diesen beiden sitzenden Figuren schlingt sich ein Reigen anmuthiger Kindergenien hin, welche durch Bewegung oder Attribut an einzelne der Hauptschöpfungen Beethoven's (Pastorale, Eroica u. s. w.) erinnern, ohne jedoch — wie man irrthümlich meinen wollte — eine bestimmte plastische Versinnlichung aller symphonischen Werke des Meisters darstellen zu sollen. In dem Verein von Anmuth und Würde, wie er sich in diesem Aufbau des Ganzen zeigt, in dem sinnenfälligen Reiz, welcher dem Ernste des Gedankens beigesellt ist, erkennen wir einen ungemein wichtigen und glücklichen Charakterzug des Zumbusch'schen Monumentes. Wir möchten sagen: dasselbe giebt sich eben dadurch auf den ersten Blick als das Denkmal eines musikalischen Genius kund.

In der Ausführung steht dasselbe auf gleicher Höhe wie in der Conception. Die Behandlung der unbekleideten Theile hat mit Glück jene barocke Schwülstigkeit vermieden, in welche so manches unserer neueren Bildwerke wieder verfallen ist; überall zeigt sich ein sorgfältiges Naturstudium, von Adel der Empfindung und Geschmack geleitet; nicht minder lebensvoll und fein ist die Durchbildung der Gewänder. In dieser Hinsicht macht namentlich die Siegesgöttin einen Glanzpunkt des Werkes aus. Alles übertrifft aber an geistiger Wucht und sprühendem Leben der gedankenvolle, von buschigem Haar umwallte Kopf des Meisters. In diesem Typus wird Beethoven fortleben!

Von den Schülern Zumbusch's waren die Bildhauer Pet. Rummel, Hofmann, Breneck, Löher, Kalmsteiner und Swoboda bei der Ausführung mit beschäftigt, und zwar die drei Letzteren an den Kinderfiguren, die ersteren an den großen Gestalten. Ein Hauptverdienst um die technische Herstellung des Ganzen erwarb sich Karl Turbain durch den reinen, von keiner handwerksmäßigen Ciselirung berührten Guß. Als Material für den Sockel diente Sterzinger Porphyr, mit dessen dunkler, grünlich schimmernder Oberfläche die matt glänzenden Bronzefiguren wunderbar harmoniren.

Die Gestalt Beethoven's mißt allein 2,70 m. Höhe; der Prometheus ist 2,23 m., die Siegesgöttin 2,20, die Kinderfiguren sind 1,10 m. hoch. Die Gesammthöhe des Denkmals (Postament und Beethovenfigur) ohne die Stufenterrasse beläuft sich auf 7 m.

Die neuen Denkmäler, welche das kunstsinnige Wien seinen Lieblingen errichtet hat, werden bald nicht mehr isolirt bleiben: an der Grillparzerstatue wird bereits gearbeitet, zu einem Goethedenkmal ist wenigstens durch die Gründung des Wiener Goethevereins der Impuls gegeben. So möge man nun auch der beiden Tonheroen, welche gleich Beethoven mit ihrem ganzen Schaffen so recht eigentlich Wien angehören, Haydn's und Mozart's gedenken! Erst wenn auch sie in würdiger Gestalt unter uns fortleben, ist die Schuld ganz abgetragen, welche die Hauptstadt der deutschen Musik den Ihrigen zu entrichten hat.

C. v. L.



Kunstliteratur.

François Boucher, Lemoyne et Natoire par Paul Mantz. Paris, A. Quantin. 1880. Fol.

Dieser glänzend ausgestattete Folioband, das zweite Glied in der Kette der voriges Jahr mit dem Holbein desselben Verfassers begonnenen Biographien großer Künstler, steht an der Spitze der diesjährigen französischen Illustrationsliteratur. Wenn man an Mantz' Darstellung des deutschen Meisters manches zu tadeln fand, zeigt er sich hier seiner Aufgabe ganz und voll gewachsen; die bei dem Lebensbilde des Basler Meisters merklichen Ungleichheiten und Schwankungen sind vermieden. Der Autor baut sein Werk auf solider Grundlage auf und führt zur Bekräftigung seiner auf eigener Anschauung begründeten Ansichten entsprechende Auszüge aus den bedeutendsten Schriftstellern der Epoche an. Ein von Lalauze nach dem Pastel des Schweden Lundberg radirtes Porträt lehrt uns François Boucher, den Freund, Lehrer und Schützling der Madame de Pompadour, das vielverleumdete Opfer des Encyclopädisten Diderot in der Blüthezeit seines Schaffens und auf der Höhe seines Ruhmes kennen; von heliographischen Reproduktionen und über hundert kleineren Illustrationen ergänzte Radirungen von Boilvin, Boulard jun., Champollion, Dujardin, Gaujean, Gillot, Lalauze, Le Rat, Mongin, Monziès, Rousselle und Anderen, geben eine Uebersicht der Arbeiten des Meisters sowie derjenigen seiner Vorgänger und seiner Schüler. Selbst aus der Ueberfülle von Boucher's Zeichnungen und Entwürfen für die verschiedensten Zweige des Kunstgewerbes ward eine Auslese getroffen.

Mantz geht von dem Grundsatze aus, man kenne das 18. Jahrhundert schlecht ohne das Studium des von seinen Zeitgenossen hochverehrten Boucher und seiner Vorgänger, und eröffnet seine künstlerische Rundschau mit dem 1688, vier Jahre nach Watteau, geborenen François Lemoyne, dessen 1719 für die Kuppel von Saint-Germain des Prés zu Paris geschaffenes Gemälde „Paulus vor dem Proconsul Sergius" 1870 bei der Belagerung von Straßburg unterging; die verschollene Komposition von 1723 „Andromeda mit Perseus" wird uns durch eine Reproduktion des zeitgenössischen Stiches von Laurent Cars vorgeführt, ebenso die epochemachenden Gemälde, „Die Badende" in der Petersburger Ermitage und „Hercules und Omphale" aus dem Louvre von 1724, mit denen eine gewaltige Umwälzung auf dem Gebiete des Kolorits begann: Rembrandt und Lionardo da Vinci schienen vergessen, alle Farbentöne ordneten sich fortan den rosigen Tinten unter. Bezeichnend für Lemoyne's Ansehen ist Voltaire's im „Siècle de Louis XIV." enthaltenes Urtheil über den Deckenschmuck im Salon d'Hercule zu Versailles: „Lemoyne's Deckengemälde ist die bedeutendste Malerei von Europa, und ich weiß nicht, ob eine schönere existirt." Der tieftragische Selbstmord des Künstlers bewies 1737, wie Mantz sagt, „daß das Jahrhundert des Lächelns auch das Trauerspiel kannte." Natoire und Boucher sind die bedeutendsten Schüler Lemoyne's, dessen Lehrtalent ausgesprochen war. Der Abstand zwischen Beiden ist freilich so scharf abgegrenzt, daß Voltaire's Wort an Madame de Fontaine, Juni 1757: „Ihr Gedanke, de belles nudités für mich nach Natoire und Boucher zu malen, um mein Alter aufzuheitern, spricht für Ihre mitleidige Seele", klar beweist, welch' geringer Kunstkenner der Philosoph von Ferney war. 1751 ward der 51jährige Natoire Direktor der französischen Akademie in Rom und verwaltete dieses Ehrenamt 24 Jahre lang, Anfangs mit Eifer, später mit Lässigkeit, und widmete seine Mußestunden daneben fort und fort dem Schäferstücke und der mythologischen Darstellung. Von seinem Meisterwerke, den acht der Geschichte der Psyche gewidmeten und glücklicherweise am alten Platze, in dem heute zum Palais des Archives umgestalteten Hotel

Soubise belassenen Deckengemälden werden uns vier durch Stiche Gaujean's vorgeführt; das Natoire's Palette eigene rosige Incarnat vermischte sich dabei mit den warmen Tinten Lemoyne's aufs beste. Er starb vergessen am 29. August 1777 zu San Gandolfo, nachdem Vien 1775 zu seinem Nachfolger ernannt worden war.

Erst nach diesen beiden Etappen bei Lemoyne und Natoire kommen wir zu François Boucher, vor dem sich die Prüden, Gault de Saint-Germain an der Spitze, das Antlitz verhüllten, während doch gar manches auf ihren Lippen heimische Wort weniger züchtig sein mochte als der Anblick der sogenannten Nuditäten des Malers der rosigen Nymphen und der lichtüberhauchten Schäferstücke, welcher über zwanzig Jahre lang die französische Kunst beherrschte. Der Geschmack seiner Epoche war auch der seinige, was er schuf ward Mode, und seine unerschöpfliche Produktionskraft begann erst in seiner letzten Zeit unter Diderot's Geißelhieben zu erlahmen. Boucher schuf mit flinker Hand umfangreiche Hirtenbilder, mythologische Darstellungen und genreartige Episoden aus dem Alltagsleben der vornehmen Welt, der landschaftliche Hintergrund machte ihm nicht mehr Mühe als die naturgetreue Wiedergabe eines jener mit Kleinigkeiten überfüllten Gemächer aus seiner Epoche; Boucher's Entwürfe für die Tapisserie von Beauvais und die Gobelins, deren Direktor er lange Zeit war, werden noch heute hochgeschätzt, er lieferte Skizzen zu Coulissen und Theatervorhängen, malte vereinzelte Porträts in Oel und Pastel, schuf mit dem Rothstifte und mit Kreide nach Tausenden zählende Zeichnungen und improvisirte nicht nur Titelblätter und Illustrationen für allerlei Prachtwerke, sondern er war auch überaus gewandt mit dem Grabstichel. Seine Verdienste sind unbestreitbar, leider fuhr er eigensinnig fort zu arbeiten, als seine Kraft nachließ und als die Mode sich veränderte, und krümmte sich schmerzlich unter den Nadelstichen des erbarmungslosen jüngeren Geschlechtes, welches ihn sammt den Trachten und dem Hausrathe Louis XV. für den Speicher oder den Trödelmarkt reif erklärte.

Am 29. September 1703 geboren, begann Boucher seine künstlerische Laufbahn bei Cars dem Aeltern und lieferte schon 1722 die Illustrationen zu der Histoire de France des P. Daniel. Ein der berühmten Galerie Randon de Boisset angehöriges Gemälde „Hercules und Omphale“ trug den vollen Stempel von Lemoyne's Weise, obgleich Boucher — genau wie Leys es mit Wappers machte — das Schülerverhältniß zu dem alternden Meister Mariette gegenüber nicht anerkennen wollte. Mochte der Aufenthalt in dessen Atelier auch nur nach Monaten zählen, der Einfluß desselben trat sogar in dem biblischen Gemälde, welches ihm den römischen Preis gewann, klar zu Tage. Gleichwie Lemoyne vor ihm, ward Boucher, der Armuth des Staatssäckels wegen, nicht nach Rom gesandt, aber ein glücklicher Zufall machte ihn nachträglich zum Jünger des 1721 verstorbenen Watteau, dessen Ruhm noch auf Aller Lippen weilte. Herr de Julienne besaß zahlreiche Zeichnungen und Malereien von dem ihm theuern Valencienner und ertheilte dem aufstrebenden Kunstjünger den Auftrag, über hundert jener feinen, in dem Prachtwerke „L'oeuvre d'Antoine Watteau, gravé d'après ses tableaux et dessins originaux, tirés du cabinet du Roy et des plus curieux de l'Europe“ enthaltenen Stiche auszuführen; sein Tageslohn betrug 24 Livres, und er eignete sich dabei unmerklich die korrekte Zeichnung des fröhlichen Meisters der Schäferstücke und Idyllen an. „Der das Wasser durchwatende Bauer“ zeigt Anklänge an diese zweite Studienzeit Boucher's. Er radirte auch 45 eigene Kompositionen, von denen Quantin zwei kleinere, „Die von Amoretten gefangene Turteltaube“ und den „Schlummer“, sowie eine größere, die an den Felsen geschmiedete „Andromeda“ giebt. 1727 begleitete der junge Künstler Carle Vanloo zur Vollendung seiner Studien nach Italien, wo Nicolaus Vleughels Direktor der französischen Akademie in Rom war; 1731 kehrte Boucher zurück und schon im November desselben Jahres ward er zum Mitgliede der Akademie vorgeschlagen: die Lehrzeit lag hinter ihm, die glänzende Laufbahn begann. Am 21. April 1733 vermählte er sich mit Marie Jeanne Buzeau, deren jugendfrische anmuthige Gestalt ihm fortan häufig bei seinen Schöpfungen vorschwebte. Zunächst galt es freilich „Rinaldo und Armida“ als morceau de réception für die Akademie zu vollenden, am 30. Juni 1734 ward er zum regelrechten Mitgliede derselben aufgenommen; das Bild befindet sich in der Galerie des Louvre und ist hier durch den Stich von Boulard

vertreten, wie sich denn überhaupt fortan jeder Hauptmoment von Boucher's Schaffen in dem Werke verfolgen läßt. Aus seinen Illustrationen zu Molière wurden „Le Sicilien", „L'école des maris", „Les femmes savantes", „L'amour médecin", „Mélicerte", „Le prologue de Psyché", „Les Précieuses ridicules" und „Sganarelle" gewählt; seltsamerweise kleidete der Künstler alle diese Gestalten in die Tracht seiner Zeit, als bedürfe sein großer Landsmann einer Verjüngung. Zu mancher derselben mochten ihm die Koryphäen der Oper, zu seiner Psyche wohl irgend eine leichtfüßige Tänzerin Modell gestanden haben, denn schon führte er jenes Doppelleben, welches ihm von seinen Gegnern zum Vorwurf gemacht wird. Produktiv wie Wenige, fand er neben rastlosem Schaffen noch Zeit zu mancher Abschweifung und verbrauchte auf diese Weise mehr Kraft als Andere; Lundberg's 1748 vollendetes Pastel zeigt bereits die Spuren vorzeitiger Ermüdung auf den feingeschnittenen ausdrucksvollen Zügen des kaum 45jährigen Künstlers. Es ist zu bedauern, daß Boucher nicht mehr Genrebilder in der Weise der alten Niederländer malte, denn seine von Kohltöpfen und Küchengeräthen umgebene „Schöne Köchin" mit ihrem Liebsten ist ein besonders in den Nebendingen gelungenes Bild, ebenso „Der Morgen", ein junges Mädchen mit der Mouche auf den schlanken Fingerspitzen. Die überaus duftige, von Boilvin gestochene und bereits von der Zeitschrift „L'Art" veröffentlichte Gruppe der mit ihren lieblichen Kindern tändelnden „Glücklichen Mutter" zählt zu seinen besten Arbeiten. Bei der unendlichen Vielseitigkeit des Meisters muß man es Mantz doppelt Dank wissen, daß er jede Entwickelungsstufe und jede Weise durch möglichst zahlreiche Reproduktionen von Boucher's Werken veranschaulichte. Da finden wir die im blühendsten Rococostile gehaltenen Titelblätter zu den „Diverses fontaines", auf denen Undinen und Delphine die Hauptrolle spielen, neben Mascarons zum Vasenschmuck, deren Originalzeichnungen die Albertina in Wien besitzt, Wappenschildern, Amorettenköpfchen, Landschaftsbildern, Zeichnungen zur Verzierung von Fächern und für die Teppichmanufaktur von Beauvais bestimmten Entwürfen. Le Rat's und Salmon's Stiche machen den Leser mit den Gemälden im Palaste der Nationalarchive, dem sentimentalen „Geschenke des Hirten" und den unbedeutenden Superporten, „Venus in's Bad steigend" und der „Erziehung Amor's", bekannt. Auch die Museen der Provinz und des Auslandes sowie einzelne Privatgalerien trugen ihr Scherflein zu dieser Uebersicht bei; Nancy besitzt das Gemälde „Aurora und Cephalus", Stockholm die überraschend schöne „Geburt der Venus" und die „Modewaarenhändlerin", die Galerie Rothan umschließt das Bild der „Ruhenden Frau", welche er als Pendant zu der vielbewunderten „Nackten Frauengestalt" schuf. Als Boucher's Freund Oudry 1734 Direktor der Manufaktur von Beauvais ward, erschloß sich dem Vielgeschäftigen ein neues Feld der Thätigkeit, welchem er sich mit gewohntem Eifer widmete. Durch seine zur Ausführung in basse lisse bestimmten Vorlagen von Schäferstücken, mythologischen Darstellungen und ländlichen Genrebildern trug er wesentlich zum Aufschwunge der Anstalt bei, seine Vorwürfe sind noch jetzt in Benutzung und „Die Schaukel" nach Boucher fand auf der jüngsten Pariser Ausstellung, als eines der Prunkstücke von Beauvais, besonderen Beifall. Auch zur Aufnahme von landschaftlichen Skizzen gaben diese Ausflüge zu dem Freunde Boucher manche Anregung; die „Ländliche Brücke" und ein „Hofinterieur" in der Albertina zu Wien sind schöne Proben davon.

Damals besaß der moderne Fa presto bereits zwei ausgesprochene Manieren, die sorgfältige und die flüchtige, was sein Vertreter bei den Verhandlungen mit dem Grafen Tessin über die Gemälde der „Vier Tagesstunden" für Stockholm freimüthig eingesteht. Die in dem Buche durch die schon von der „Gazette des Beaux-Arts" gebrachte Radirung Boilvin's repräsentirte „Geburt der Venus" von 1740 und das durch Hedouin reproducirte, 1742 vollendete Gemälde des Louvre „Diana aus dem Bade steigend" gehören zu den Elitearbeiten des Meisters in seiner feinsten und duftigsten Weise. Lemoyne's Manier war überflügelt, und Boucher's Kolorit war noch fern von den grellen Tönen, welche seine letzten Bilder kennzeichnen und die Abnahme der Augen verrathen.

Boucher war der Held des Tages und wies trotzdem keinen noch so untergeordneten Auftrag zurück. Im Frühjahr 1737 gaben Lebas und Ravenet die von ihm gezeichneten zwölf Tafeln „Les cris de Paris" heraus, 1743 berichtet Jean Monnet, Boucher habe die Ent-

würfe zu den Coulissen und Kostümen für die Aufführung der „Indes galantes“ geliefert und der „Mercure de France“ hebt 1746 die fünf Dekorationen zu der Oper „Perseus“ rühmend hervor: seit Servandoni seine Thätigkeit dem Theater der Tuilerien widmete, war Boucher bei der Oper unentbehrlich geworden. Eine Herrn von Montaiglon gehörige Rothstiftzeichnung „Apollon préside a la danse et aux chansons“ erweckt sogar den Gedanken, sie sei für einen Theatervorhang bestimmt gewesen.



Die Schaukel. Teppich nach Boucher.

In Gemeinschaft mit Carle Vanloo und Natoire schmückte Boucher das leider jetzt zerstörte Medaillenkabinet der damaligen Bibliothek in der Rue Richelieu mit den von Mongin gestochenen Deckengemälden „Die Geschichte“ und „Die Astronomie“; die Erstere, eine jugendliche Frauengestalt, welche, das Medaillenporträt Ludwig's XV. vor sich, dessen Thaten mit ehernem Griffel auf ihre Tafel gräbt, ist überaus gelungen. Eine heliographische Nachbildung des im Louvre befindlichen Gemäldes „Die drei Grazien mit Cupido“ wird durch eine in der Haltung der Hände und der Bewegung der Füße minder glückliche Zeichnung ergänzt. Das bei Gelegenheit der Provinzialausstellung zu Tours 1873 vielbesprochene Bild: „Die Ohn-

macht der Amphitrite" hält Mantz für eine „Latona auf Delos"; Le Rat's Stich giebt, trotz einiger zu dunkler Punkte, eine gute Anschauung der lieblichen Frauentypen.

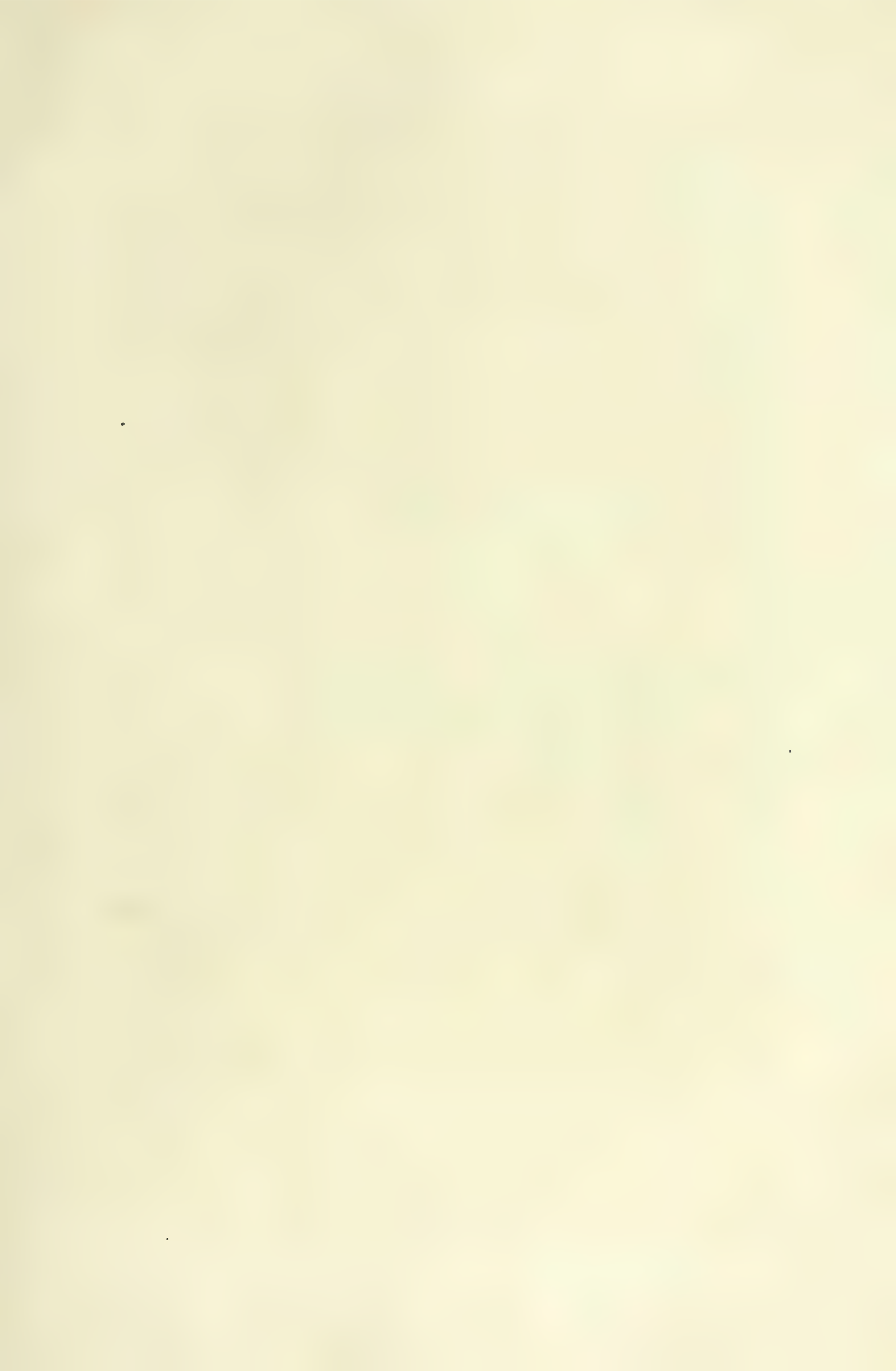
Für die religiösen Stoffe hatte der gewandte Künstler weniger Sinn, obgleich eine Himmelfahrt Maria's in der Albertina zu Wien lebhafte Bewegung und in der Gestalt der Madonna sogar Anklänge an Rubens zeigt. Die allmächtige Frau von Pompadour, welche



Die Vermählung des Dauphin. Radirung von Baudouin.

ihn 1750 zu ihrem Lehrer und künstlerischen Rathgeber erwählt hatte, bestellte zunächst eine „Verkündigung an die Hirten" für die Kapelle von Schloß Bellevue bei ihm. Die „Vier Jahreszeiten" folgten, Champollion lehrt uns nur den durch eine mit entblößtem Halse und ohne Kopfbedeckung kokett in ihrem Schlitten sitzende Dame symbolisirten „Winter" kennen. Die Favoritin führte mit seiner Hilfe auch die bekannte Sammlung von Radirungen aus,

auf deren Titelblatt der höfliche Boucher zwei herbeieilende Amoretten den Namen der Marquise mit Blumenkränzen bedecken läßt. Im Namen des Königs ertheilte Aufträge zu Arbeiten im Schlosse zu Bellevue, für den Rathssaal zu Fontainebleau, für Marly und für Groß-Trianon waren sein Lohn. Auf Wunsch der Marquise begann er für die Gobelins Entwürfe zu schaffen und zwei derselben, „Sonnenaufgang" und „Sonnenuntergang", veranlaßten beim Salon 1753 die ersten Sarkasmen Grimm's in dessen „Correspondance littéraire". Eine heliographische Nachbildung des 1860 in Paris ausgestellt gewesenen, durch Apollo symbolisirten „Sonnenuntergangs" läßt bereits die nahende Decadence und den Abstand zwischen diesen freilich nur zu Gobelinsvorlagen bestimmten Arbeiten und seinen bessern Schöpfungen erkennen. In Anbetracht seiner früheren Verdienste um Beauvais ward er, als Nachfolger Oudry's, zum Inspektor der Gobelins ernannt, was ihn veranlaßte, zahlreiche Vorwürfe für die Anstalt zu liefern. Gerade der Leichtigkeit seines Schaffens wegen näherte sich der bisher durch den Beifall der Menge verwöhnte Künstler mehr und mehr der Klippe, ohne Studium der Natur, nur aus dem Gedächtnisse mit Hilfe seiner ausgebildeten Technik und seiner geübten Hand, planlos zu arbeiten. Sir Joshua Reynolds suchte den französischen Genossen bei seiner Rückkehr von Rom im Herbste 1752 auf und fand ihn zu seinem Staunen, wie er den Schülern der Londoner Akademie berichtete, ohne Modell und ohne Entwürfe vor einem großen Bilde, das er aus freier Hand malte. Freilich verzeichnet der Marquis d'Argenson noch im März 1753 in seinen Memoiren, ein Modell Boucher's sei Maitresse des alternden Königs geworden, aber die Zeit des ernsteren Studiums war vorüber. Die Marquise erkannte das Verderbliche dieser flüchtigen Schnellproduktion und suchte ihren Schützling durch die wiederholte Bestellung ihres Porträts zu mehr Ruhe zu zwingen. Boucher besaß, wie das Bildniß der Schauspielerin Mlle Rivière, „Das Mädchen mit dem Muffe" in der Sammlung La Caze, der Mädchenkopf des Louvre und das Kinderporträt des dreijährigen Herzogs Philipp von Orleans beweisen, ein ausgesprochenes Talent für die Porträtmalerei. Leider hat Mantz keins von den in historischer und in künstlerischer Hinsicht gleich interessanten Bildnissen der Frau von Pompadour zur Illustration für sein Werk ausersehen. Das erste derselben, welches die Marquise auf ihrer Chaiselongue sitzend zeigt, ward 1756 im „Mercure" erwähnt und im Salon des nächsten Jahres ausgestellt, eine Radirung davon ward Charles Blanc's „Histoire des peintres" beigegeben, das Original befindet sich bei Herrn Didier in Paris. Auf dem zweiten weilt Frau von Pompadour in ihrem Garten; es tauchte 1857 bei der Ausstellung zu Manchester als Eigenthum von James Gibson Craig wieder auf. Ein drittes, diesmal Pastel, kam 1781 bei der Auktion des Nachlasses von Sireuil, dem bekannten Kammerdiener des Königs, unter den Hammer und verscholl. Diese edlen Bestrebungen hatten nicht den gewünschten Erfolg, das 1757 vollendete Gemälde des Louvre „Venus demandant des armes à Vulcain" leitet die Periode von Boucher's künstlerischer Decadence ein. Die Sicherheit seiner Hand nahm mit seiner Sehkraft ab, und das 1760 von Roslin gemalte, in Versailles befindliche Porträt Boucher's läßt in dem 57jährigen frühalternden Künstler kaum noch einen Abglanz des eleganten Cavaliers von 1748 erkennen. 1758 vermählte er seine beiden Töchter an einem Tage mit den Malern Deshays und Baudouin und nahm seinen Pinsel nach kurzer Rast wieder auf. Bereits 1759 erregte eine „Nativité", wie aus Grimm's Korrespondenz hervorgeht, Diderot's Mißfallen, aber noch 1761 hält dessen Kritik des Salons zwischen Lob und Tadel die Mitte. Er meint, Boucher habe Alles „außer der Wahrheit", seine Bauern in Atlas seien Thorheit, aber seine Extravaganz sei unnachahmlich und selten; Niemand verstehe wie er die Kunst der Vertheilung von Licht und Schatten. Er sei wohlgeeignet zum Abgotte der vornehmen Welt und der Künstler, welche nur die überwundenen Schwierigkeiten im Auge hätten; allein die Leute mit geläutertem Geschmacke im Sinne der Antike könnten ihn nicht achten. Schon 1763 nennt er Boucher einen durch das Lob verdorbenen Menschen, einen Starrkopf, und schließt wiederum, nachdem er den Verfall seines Stiles, seiner Komposition, seines Kolorits tief beklagt hat, mit dem Stoßseufzer: „Dieser Mann ist das Verderben aller jungen Maleleven." Der Tod seiner Beschützerin am 14. April 1764 beraubte den greisen Künstler seiner Hauptstütze, die Zeitströmung ward eine





A Quantin Imp.

LA BOUQUETIÈRE

andere, die Mode und ihr treuester Anhänger hatten sich überlebt. Boucher konnte die Wandlung nicht begreifen, er setzte sich wieder mit den Theaterdirektoren in Verbindung, schuf Entwürfe für die Bühne der Tuilerien — die Oper lag seit dem 6. April 1763 in Asche, — und beschickte fort und fort den Salon, obgleich Diderot's Sarkasmen mit jedem Jahre an Bitterkeit zunahmen. Am 15. Juli 1765 betrauerte die französische Schule Carle Vanloo, den ersten Hofmaler des Königs, und Boucher ward durch die Vermittlung des Marquis de Morigny sein Nachfolger. Es war neben den „Eklogen" vom Salon desselben Jahres einer seiner letzten äußern Erfolge. Die heliographische Reproduktion führt uns die „Amours pastorales" vor, deren klare Zeichnung neben der Süßlichkeit des Gegenstandes an die langjährige Beschäftigung mit den Entwürfen für Beauvais und die Gobelins erinnern; sein Amt als Inspektor der Gobelins hatte er bei der Ernennung zur Würde des ersten Hofmalers niedergelegt. Seitdem leistete er wenig Hervorragendes, seiner Stellung Entsprechendes mehr. Die mißlungene Komposition „Neptun und Amymone", der „Deutsche Tanz", eine Kreidezeichnung „Mars und Venus" von 1767, das diesem Aufsatze beigegebene „Blumenmädchen" nach einer fein ausgeführten Zeichnung der frühern Sammlung Suermondt und einige Zeichnungen der Albertina sind die letzten Proben von Boucher's Schaffen, mit welchen das Werk von Mantz die Leser bekannt macht: es geht mit dem vielgefeierten Meister zu Ende. 1765 hatte er seinen Schwiegersohn Deshays verloren, 1769 folgte ihm auch Baudouin; mit ihnen begrub er manche stolze Hoffnung und starb nach langem asthmatischen Leiden am 30. Mai 1770, erst 67 Jahre alt, im Louvre. Wohl mußte er seine Entthronung noch überleben, aber er hatte doch über zwanzig Jahre lang nicht minder souverain als sein Herrscher im Reiche der Mode und der Kunst unumschränkt und unbestritten das Scepter geführt. Diderot legte in den „Pensées détachées sur la peinture" das verspätete, doch ehrliche Bekenntniß nieder: „Ich habe zu viel Böses über Boucher gesagt, je me retracte."

Der Verkauf von Boucher's Nachlaß erinnerte an die Auktion Rembrandt's zu Amsterdam; er umfaßte neben einer Anzahl von flüchtigen Skizzen und halbfertigen Arbeiten eine Auswahl von Gemälden. Ruysdael, van Goyen, Rubens und Teniers, Andrea del Sarto und Correggio reihten sich Sebastian Conca und Carlo Maratta an. Sein Talent als Lehrer war durchaus praktisch, er docirte mit dem Pinsel, nicht mit dem lebendigen Worte. Trotzdem hat er Schüler gebildet. Challe, Saldini, der Landschafter Juliart und vor Allen seine Schwiegersöhne, der talentvolle Deshays und der leichtfertige Baudouin, dessen „Couché de la mariée" gleichsam zum Aushängeschilde des Libertinismus gestempelt wurde, sind die bedeutendsten darunter. Der Stich von Moreau jun. veranschaulicht Baudouin's, noch jetzt in manchem alten Schlosse heimisches Bild, welches für den Kulturhistoriker besonderen Werth besitzt. Boucher, der Marionettenmaler, der Fächermaler und der manierirte Gesell, wie Diderot ihn nannte, hat drei scharf getrennte Manieren, die Lehrzeit schließt 1731 ab, die Meisterschaft geht bis 1757, wo der Verfall bereits voll ausgesprochen ist. Es ist ein eigenes Ding um diesen Ausflug in das Bereich der künstlerischen Kuriosität, wozu man Boucher in unsern Tagen fast rechnen darf: man beginnt mit Gleichgiltigkeit, erwärmt sich dann und legt die Studie endlich mit einer Regung des Mitleides für den rastlos fleißigen Künstler aus der Hand; er war besser und schlechter zugleich als sein Ruf, und das pro und das contra scheint uns trotz des Umfanges dieses Foliobandes noch bei Weitem nicht erschöpft. Mantz hat vor, seinem „François Boucher, Lemoyne et Natoire" in einigen Jahren ein Lebensbild Watteau's, des fröhlichen Valencienner Meisters, folgen zu lassen. Zunächst sind van Dyck von Guiffrey, die Ostade von H. Havard, Tizian von Lafenestre, die frühen Flamänder von Müntz, Albrecht Dürer von Ephrussi und Lionardo da Vinci nach seinen Memoiren von Ravaisson in Vorbereitung. Der Preis des diesjährigen Bandes ist derselbe wie der seines Vorgängers: er variirt von 100 zu 500 Franken je nach der Beschaffenheit des Papiers.

Hermann Billung.

Notiz.

Der Römerberg zu Frankfurt am Main, nach Ch. G. Schütz dem Aelteren von J. Eißenhardt. Der Gründer der in Frankfurt im vorigen Jahrhundert wirkenden Künstlerfamilie Schütz, über welche Gwinner's Buch „Kunst und Künstler in Frankfurt am Main" (Frankfurt, Baer, 1862), ausführliche Nachricht giebt, hat vorzugsweise als Landschafter gewirkt. Seine in der Art Saftleven's gemalten Rheinansichten zeichnen sich besonders durch ihre reizvolle Luftperspective aus, nicht minder aber auch durch die künstlerische Auffassung der Natur, welche sich nicht von der zufälligen Erscheinung beherrschen läßt, sondern diese einer wohldurchdachten Zucht unterwirft. Dieselbe künstlerische Auffassung bewährt der Meister in den selteneren Stadtansichten, deren eine das Städel'sche Institut besitzt. Diese stellt den geschichtsberühmten Römerberg dar, der von Zeit zu Zeit sein Alltagskleid abwarf und sich festlich schmückte, um der Pruntentfaltung der Kaiser- oder Königskrönung einen würdigen Rahmen zu bieten, wie es uns z. B. Goethe von der zehn Jahre nach Entstehung unsres Bildes, 1764 stattgehabten Krönung Joseph's II. berichtet. „Da war der neuerrichtete Springbrunnen mit zwei großen Kufen rechts und links, in welche der Doppeladler auf dem Ständer weißen Wein hüben und rothen Wein drüben aus seinen zwei Schnäbeln ausgießen sollte. Aufgeschüttet zu einem Haufen lag dort der Hafer; hier stand die große Bretterhütte, in der man schon einige Tage den ganzen fetten Ochsen an einem ungeheuren Spieße beim Kohlenfeuer braten und schmoren sah". Von all diesen Herrlichkeiten zeigt uns der Künstler nichts. Nur den Springbrunnen sehen wir, und auf ihm die Justitia, welche dem „Römer", dem Rathhause, die Waage entgegenhält, während sie in der Rechten das Schwert trägt. Dagegen sehen wir auf dem Platze das regste Leben sich entfalten. Die Budenreihe und die ihr gegenüberbefindlichen Tröge zeigen uns den Fischmarkt. Längs der Häuserreihe breitet sich der Gemüsemarkt aus, der durch mächtig aufgethürmte, schön zusammengeschichtete Haufen von Gelberüben, deren Grün nach außen liegt, in der Farbenwirkung des Bildes ein gewichtiges Wort mitspricht. Es kontrastirt mit dem bläulichen Wasser des Brunnens und den dunkelroth gehaltenen, mit dem Frankfurter weißen Adler im rothen Feld als städtisches Eigenthum bezeichneten zwei Wagen im Vordergrunde links. Dabei ist die ganze Masse der Personen in lebhaftester Bewegung, wie es nicht nur die liebe Straßenjugend, sondern auch die sich in den Haaren liegenden Vertreterinnen der berühmten Sachsenhäuser Höflichkeit am Ende der Budenreihe deutlich zeigen. Den Hauptreiz des Bildes bildet aber die glückliche Lichtvertheilung. In mächtigem Strome fluthet es von links vorne herein und concentrirt sich auf der Justitia und dem großen Renaissancehaus, während die linke Seite mit dem durch seine holzgeschnitzte Façade berühmten ersten Giebelhaus, dem bekannten Salzhaus (vgl. Lübke's Deutsche Renaissance, S. 434 ff.) im Schatten liegt und nach rechts hin die kleinen, zum Theil noch stehenden, wenn auch nicht mehr mit Malerei versehenen Giebelhäuser eine erfreuliche Bewegung in die Licht- und Formenwirkung bringen. Links am Brunnen vorbei öffnet sich die „Neue Kräme"; hier verwerthet der Maler seine Tüchtigkeit in der Luftperspektive auf's glücklichste und läßt sich namentlich nicht die Wirkung der aus den nach links hin sich abzweigenden Straßen hervorbrechenden Lichtstreifen entgehen, in deren Glanz sich einzelne Gestalten bewegen, ein Motiv, welches sich noch reizvoller auf einer zweiten, künstlerisch noch höher stehenden Stadtansicht des Meisters angewendet findet. Der Radirer hat die malerische Wirkung sehr glücklich getroffen, wie denn gerade die jüngsten Schöpfungen Eißenhardt's ein immer feineres Verständniß für diese Seite der Radirung zeigen. Der Künstler ist soeben mit der Vollendung einer Radirung des erwähnten anderen Bildes von Schütz beschäftigt, welches den Liebfrauenberg darstellt und ein interessantes Gegenstück zu dem hier mitgetheilten bildet. Das unsrige ist auf Leinwand gemalt und ist 1,03 m. hoch und 1,24 m. breit. Am Fuße der ersten Bude rechts steht auf der lichten Seite SCHUZ PINX: 1754 und auf der beschatteten MENS: IULII.

V. V.



DER ROMERBERG







Rubens und der Kardinal Infant Ferdinand.

Von Carl Justi.

(Schluß.*)

Das Jahr 1638

war ein Glücksjahr in den Annalen der königlichen Sammlungen. Damals war es, wo Medina Sidonia, den die Verreslorbeeren seines Vorgängers Monterey nicht schlafen ließen, dem Dominikanergeneral Ridolfi das Kleinod der Kapelle der h. Rosa in S. Domenico zu Neapel abgewann, die Madonna Raffael's mit dem Tobias, die letzte, die er eigenhändig gemalt. Monterey, der schon 1633 zwölf Wagenladungen Bilder aus Neapel herübergeschickt hatte, kam im August 1638 selbst, mit reichem Geräth und Gemälden. Unter diesen waren die beiden ferraresischen Jugendwerke Tizian's, der Tanz und das Kinderfest. „Der König, meldet Sir Arthur Hopton[1]), hat in diesen zwölf Monaten eine unglaubliche Anzahl alter und trefflicher neuer Gemälde erhalten, . . . besonders die Bacchanale Tizian's." Solche Sendungen waren immer ein Trauertag in Italien und ein Festtag in Spanien. Der venezianische Glasperlenkrämer und Volksdichter Marco Boschini schildert in seiner wunderlichen Carta del navegar pitoresco (S. 168 ff.) in nicht weniger als 35 vierzeiligen Strophen das Nationalunglück. Als die Gemälde aus Rom (sie waren ein Geschenk des Fürsten Ludovisi, des Eidams der Olympia Pamfili und Haupts der spanischen Partei) in Neapel ankamen, lud der Vicekönig viele vom dortigen Adel und auch den bei der Kapelle des h. Gennaro beschäftigten Domenichino ein, sie anzusehen. Domenichino hatte bei dem Anblick geweint, „daß Rom solche Schätze in die Verbannung sende, denn das sei die Milch gewesen, die seinen Genius in der Malerei einst genährt, und wenn er eine Figur zu bilden verstehe, diesen Fußtapfen verdanke er es." Die Uebergabe an Philipp IV. fand statt, nach einer Notiz des Gesandten des Großherzogs von Toscana, durch Monterey's Schwager Olivares auf dessen Schlosse in Loeches. „Im November empfing der Conde Duque Se. M. bei deren Rückkehr von der Zarzuela und von Guadalajara, und verehrte ihm einige der ihm von Monterey mitgebrachten, höchst kostbaren Gemälde; sie waren Sr. M. sehr willkommen, der sich darauf versteht (che sen intende); man sagt, darunter sei ein sehr berühmtes von Tizian." Boschini fügt hinzu, daß dem Könige seine eigenen Schätze durch diese Stücke im Werth gesunken seien:

*) In dem ersten Theile dieses Aufsatzes sind zwei Druckfehler stehen geblieben, nämlich S. 233, Z. 17 v. o., wo zu Anfang der Zeile „Snyders" statt Snayers zu lesen ist, und S. 230, Z. 8 v. o., wo es Zarzuelas heißen muß.

1) N. Sainsbury, Original papers rel. to Rubens, S. 353.

Colpisse i quadri in muodo ala Corona,
Che no' gh' esser tesoro in quel' istante
Là drento apresso a quei, de releuante
Valor, ben parse a la real persona.

Wenn damit gemeint ist, daß ihm seine Tizian's im Escurial, die fast alle Alterswerke waren, gesunken seien, so ist nichts dagegen einzuwenden

Die Mehrzahl aller dieser Bilder, ebenso wie der 112 aus Flandern, waren bestimmt für das große neue Lustschloß Buen Retiro bei San Jerónimo, die Schöpfung des Olivares. Die Ausstattung dieses Hauptvergnügungsorts des Hofes brachte die Sammellust eigentlich auf den Siedepunkt. „In dieser Stadt, schreibt Hopton, ist nicht ein Stück, von irgendwelchem Werth, das der König nicht nimmt und sehr gut bezahlt." Die Granden und Reichen wurden (wie bei den Kriegskontributionen) von S. M. zur Schenkung oder zum Verkauf ihrer besten Sachen eingeladen. Nach der Schilderung eines italienischen Geschäftsträgers verbreitete sich in Folge davon unter den Liebhabern ein Schrecken. Der Auditor Francisco de Tejada ließ in Eile seine besten Bilder kopiren und täuschte wirklich den einsammelnden Condestabile; im Palast wurde natürlich der Betrug sofort entdeckt, und er mußte doch noch die Originale herausrücken. Den Leganés, dessen Haus das reichste war, rettete seine Frau, die alles für ihre Mitgift erklärte und die Kommission durch den Strom ihrer Beredsamkeit zum stillen Rückzug bestimmte.

Kaum war jene umfangreiche Sendung in Madrid eingetroffen, und noch war sie nicht in den Villen vertheilt, so empfand der König schon das Verlangen nach neuen Rubensbildern. Bereits am 30. Juni 1638 hat der Infant eine neue Liste in Händen. Für welches Haus, für welche Gemächer sie bestimmt waren, was ihr Gegenstand war, darüber fehlt jede Andeutung; nur sieht man, daß der König auf sie ganz besonderen Werth legt, daß er es sehr eilig hat, und daß sie nicht groß waren. Denn Ferdinand übergab den Auftrag eigenhändig an Rubens, „der sie alle mit eigener Hand macht, um Zeit zu gewinnen, und ich habe mich mit ihm für seine (nunmehrige) Genesung verständigt [1])." Rubens war damals, wie er selbst den 2. April 1638 an Geldorp schreibt, „overlaeden" mit Arbeit [2]); er hatte u. a. die Kreuzigung des Petrus unter Händen, an der er von allen mit der meisten Lust arbeitete. Und gerade als der neue Auftrag kam, hatte er den Entwurf des Triumphwagens beendigt, auf dem der Infant nach Zurückweisung des Angriffs der Holländer auf Antwerpen seinen Einzug hielt.

Aber sein altes Uebel wurde heftiger, denn am 11. December heißt es: „Mit unserm Rubens ist es ganz verzweifelt schlecht gegangen (á Rubens emos tenido oleado); daher sind die Gemälde, an denen er arbeitet, noch weit zurück, obwohl er mir letzthin sagen ließ, daß er nach Ostern wieder anfangen werde zu arbeiten, weil es eine solche Herzensangelegenheit E. M. sei (por ser cosa del gusto de V. M.). E. M. kann versichert sein, daß ohne diesen Unfall schon alle Gemälde dort sein würden, aber ich werde ihm nun zu-

1) Las memorias de las pinturas que V. M. manda se hagan nuevas he dado yo mismo à Rubens, quien las haze todas de su mano por ganar tiempo, y yo me he conformado con él por la mejoría.

2) Gachet, Lettres, a. a. O.

setzen, damit er die Zeit, die er verloren hat, wieder herausschlage." Wirklich gehen sie schon am 27. Februar 1639 mit der Post ab. „Ich habe ihm dringend anbefohlen, es mit den Maaßen genau zu nehmen, damit es ihnen nicht gehe wie den Esneyres" (die vielleicht durch nachlässige Verpackung Schaden genommen hatten). „Ich hoffe, sie werden E. M. gefallen; denn er hat nie bessere gemacht."

Das Urtheil des Paris.

Ein Bild war bei der ersten Sendung unfertig zurückgeblieben und in dem Verzeichnisse vergessen worden; der Grund ist leicht ersichtlich: es war ein Bild, an das Rubens nur selbst Hand anlegen konnte. „Rubens ist sehr geplagt gewesen von der Gicht, deshalb hat er das Urtheil des Paris nicht vollenden können, aber es ist schon recht weit vorgerückt, und jetzt werden wir ihn tüchtig antreiben" (30. Juni 1638). Am 27. Februar 1639 ist es fertig. „Der Correo bringt es nicht, weil es zu groß ist, aber wir werden dafür sorgen, daß der Ordinario es mitnehme. Ohne allen Zweifel ist es, nach dem Ausspruch aller Maler, das Beste, was Rubens gemacht hat. Nur einen Fehler hat es, aber es ist nicht möglich gewesen, ihn zu einer Aenderung zu bewegen — die drei Göttinnen sind gar zu nackt. Aber er behauptet, daß das so sein müsse, damit man den Kunstwerth der Malerei sehe. Venus ist die in der Mitte und ein wohlgetroffenes Bildniß seiner eigenen Frau, welche ohne Zweifel das Beste ist von dem, was es jetzt hier giebt" (d. h. die schönste Frau in Antwerpen[1]).

Das Bild (No. 1590, 1,99 × 3,79) ist in der That eins der herrlichsten Werke seiner letzten Jahre. Paris, das Kinn auf die Hand gestützt, vorgebeugt, prüft noch; Mercur hält den Apfel. Pallas und Juno sehen etwas zweifelhaft und letztere sogar hochmüthig aus; indeß das alles sind Nebensachen. Venus Helena hält noch den Zipfel des eben gefallenen Gewands, ein Flügelkind ist im Begriff, ihr einen Rosenkranz aufzusetzen. Unger's beigegebene Radirung veranschaulicht uns diese Figur. In Haltung und Blick ist etwas Königliches, ein Vorgefühl des Triumphs, und doch auch ein lieblicher, holdseliger Zug. Was für ein Unterschied zwischen Rubens und Rubens! Man nehme dagegen z. B. denselben Gegenstand aus der Orleanssammlung in der Nationalgalerie zu London! Dies Bild ist wie ein strahlender Sonnenuntergang nach einem heitern unbewölkten Sommertag.

Letzter Auftrag.

Und noch einmal kommt, im Sommer 1639, eine Liste des ungenügsamen Philipp, 22 Bilder, achtzehn große und vier kleine, — es sollten die letzten sein. Michel[2]) erzählt, daß Rubens seit 1637, körperlich geknickt, nur noch mit kleinen Staffeleibildern sich unterhielt, weil er für große Ordonnances sich nicht mehr aufrecht halten konnte, und daß er des Malerstabs bedurfte. Aber in der Rüstigkeit, mit der Rubens diesen Auftrag ergriff und förderte, war nichts von solchem Verfall zu sehen. Am 22.

1) Sin duda ninguna por dho de todos los pintores es la mejor [pintura] que ha hecho Rubens. Solo tiene una falta que no ha sido posible que la quiera enmendar, y es estar demasiado desnudas las tres Diosas; pero dice que es menester para que se vea la valentia de la pintura. La Venus que es la de enmedio es retrato muy parecido de su misma muger, que sin duda es lo mejor de lo que aora ay aqui.

2) Histoire de la vie de R., S. 265.

Juni wird das Eintreffen des Madrider Schreibens gemeldet: „Die Gemälde für den gewölbten Saal des Palastes werden sogleich E. M. Befehlen gemäß ausgeführt werden." Und am 22. Juli liegen schon alle Zeichnungen dazu von Rubens' eigner Hand vor. „Sie sollen nun vertheilt werden nach seinem und Snyders' Gutdünken" (se repartirán como á él y á Esneyre pareciere) d. h. doch wohl: unter diese beiden, nicht etwa unter die Gehilfen, wie bei denen für die Torre geschah; denn es heißt später: „sie sind sämmtlich von seiner Hand und Snyders, von dem einen die Figuren und Landschaften, von dem andern die Thiere." Nur die vier großen machte Rubens ganz selbst. Am 29. August sind sie schon tüchtig vorgerückt. „Und jetzt, schreibt der Infant, wo ich selbst hier [in Antwerpen] bin, dränge ich ihn gehörig, und zweifelsohne werden sie fertig werden in der von E. M. befohlenen Frist — wenn Rubens nicht wieder seine Gicht bekommt."

Er fügt hinzu: „Mein Bildniß bringt dieser Ordinario mit; das will vielleicht nicht wenig heißen, daß es fertig geworden ist, bei dem Phlegma dieser Leute." Es ist vielleicht das Bildniß von Gaspard de Crayer, in ganzer Figur und Kardinalstracht (No. 1306). Für dieses Bildniß schenkte ihm Ferdinand eine goldene Kette und eine Pension. Es giebt vorzüglichere Bildnisse seines Gönners von Crayer, welche die goldene Kette eher verdient hätten, z. B. das Brustbild bei Mr. G. Tomline in Orwell Park. Crayer hatte auch die Gemälde und Dekorationen für seinen Einzug in Gent geliefert.

Ende September ist Rubens beschäftigt mit den vier großen, „voll Lust und Eifer, etwas Köstliches daraus zu machen (con grande animo de hacellas lindísimas). Nur was die Zeit der Vollendung betrifft, da hat er sich nicht binden wollen, mehr zu thun, als er im Stande sein wird; für die von E. M. bestimmte Frist hält er es sehr schwer; und auch die, welche er mit Snyders zusammen macht, werden etwas Verspätung haben." Und noch im Winter ist er daran, wie dem Infanten berichtet worden ist. „Rubens schenkt sich nichts und arbeitet herrlich." (R. no se descuyda en trauajar lindamente). Ich habe ihm alles mittheilen lassen, was E. M. schreibt, und so glaube ich, daß es etwas Prachtvolles (famoso) geben wird."

Da kommt das Jahr 1640 mit einem neuen Gichtanfall, gerade als schon der Paß für die vier großen Stücke bestellt ist, denn die kleinen sind fertig. „Mit der ersten Landpost werden acht fertige abgehen, die schon trocken sind, und rasch werden die übrigen zehn folgen [es geschah erst im Winter]; die großen aber werde ich auf alle Weise zu beschleunigen suchen." In der That leistete noch in diesem Jahre der Juwelenbewahrer Ferdinand's, Don Francisco de Contreras y Rojas, für 18 Gemälde von Rubens und Snyders eine Abschlagszahlung von 50,000 Livres auf 100,000; bald hernach noch 25,000.

Ende Februar ein neuer Schlag: Rubens ist an der Hand gelähmt (gafo de la mano), „mit wenig Hoffnung, daß er je wieder wird malen können, obwohl er sich einer Kur unterzogen hat, und die warme Jahreszeit wohl eine Besserung bringen könnte. Es wäre zu Schade, wenn die drei Gemälde in diesem Zustande blieben." Die Besserung scheint auch Anfang Mai zu kommen. „Rubens está mejor de sus achaques — (2. Mai) und hat mir verheißen, daß die großen und die zehn noch fehlenden kleinen Gemälde auf Ostern fertig werden sollen; ich werde ihn noch möglichst antreiben, da er ja im Stande ist zu arbeiten, und sorgen, daß er die Frist abkürze, denn da die

Einrichtung des neuen Gemachs (pieza nueva) schon fertig ist, so wird man diese Gemälde sehr vermissen."

Tragischer Kampf des sonst offenbar noch im Vollbesitz seiner geistigen und körperlichen Kraft, vielleicht für Jahrzehnte, befindlichen Mannes mit einer ihn leise untergrabenden, erst periodisch, dann gänzlich lähmenden Krankheit! Und bei jeder Pause, die ihm sein Dämon läßt, greift er sofort die ganze Arbeit wieder an und hofft sie zu enden.

Am 10. Juni meldet der Infant Philipp IV. den Tod des Malers, der so lange für ihn gearbeitet hatte und dem Umfang nach mehr als irgend einer seiner Hofmaler außer Velazquez. Er war gleichsam mit dem Pinsel in der Hand für den König gestorben. „Rubens starb vor zehn Tagen [30. Mai]. Ich versichere E. M., es hat mir viel Kummer bereitet, wegen des Zustandes, in dem die Gemälde noch sind. Denn nur eines von den großen ist fast vollendet, die anderen sind skizzirt oder weit vorgerückt. Demgemäß geruhe E. M. nun mir zu befehlen, was Euch beliebt, daß geschehe. Ob ich sie so schicken soll, oder ob sie hier von anderer Hand beendigt werden sollen. Hier giebt es nur zwei, auf die man sich verlassen kann, obwohl sie tief unter Rubens stehen. Der eine ist sein erster Gehilfe [Jordaens?], der die meisten Werke seines Herrn ausführte, aber da dieser selbst immer davor stand, so bewahrte er ihn vor Fehlern, und ich vermag nicht zu sagen, wie er jetzt allein arbeiten wird, denn am Ende ist er doch nur ein Gehilfe [1]). Der andere ist Cray (sic), ein Meister von großem Rufe, und besonders in großen Figuren. Es ist derselbige, der mein Bildniß machte, das ich E. M. im vorigen Jahre schickte. Er war Rubens wenig hold (poco amigo), und deshalb habe ich ihm keins der Gemälde anvertraut, die für die Torre de la Parada geschickt wurden. Ich weiß nicht, ob Spanien Sachen von ihm hat. Doch ist er der einzige brauchbare hier" (el que ay aqui de provecho es este).

Vielleicht wird dem Leser diese Art von Meldung des Todes des großen Meisters in der ganzen Korrespondenz am wenigsten gefallen haben. Mir ebensowenig. Einen kleinen Leichensermon von zwei, drei Zeilen wäre er doch wohl werth gewesen, Eminentissimo! Ein solcher Sermon hätte vielleicht alle Predigten Ihrer hohen Kollegen auf dem Stuhl zu Toledo überlebt — wenn sie überhaupt predigen. Freilich ist in diesem egoistischen Kummer doch auch das Gefühl seiner Unersetzlichkeit ausgesprochen. Vier Meisterstücke, die man schon in der Hand zu haben meint, für die der Paß schon bestellt ist, sind plötzlich verloren. Diese Leute müssen den Abstand zwischen echter Rubensarbeit und Schülerarbeit doch noch ganz anders gesehen haben als die Folgezeit, der die Augen dafür abhanden kamen.

„Seit ich E. M. über die Rubens'schen Gemälde schrieb, habe ich Nachricht erhalten, daß van Dycken auf Sankt Lucas [18. Oktober] nach Antwerpen kommen wird. Und da der nun ein so großer Maler ist und ebenfalls sein Schüler, so habe ich geglaubt, ihre Ueberweisung an Andere aussetzen zu sollen, bis ich mit van Dycken gesprochen habe und gesehen, ob er sie vollenden will. Denn daran ist kein Zweifel, daß er es besser machen würde als irgend einer; aber er ist launisch (tiene humor), und so kann ich E. M. nichts zusichern." (23. September 1640).

---

1) Dos solos ay aqui que se puede fiar dellos, si bien muy inferiores á Rubens. El uno es su primer oficial, que hacia las mas de las obras de su amo; pero como estava siempre delante no le dejava herrar, y solo no sé lo que ará, que en fin no es mas que un oficial.

Der Kardinal kannte van Dyck lange, dieser hatte ihn früher gemalt, in dem Anzug, den er bei seinem Einzug in Brüssel trug (No. 1321). Er hatte ihn richtig taxirt: Sir Antonie wollte sich in der That nicht zur Beendigung fremder Arbeiten hergeben, selbst derer des Rubens nicht. „Das Bild, das Rubens bloß erst gezeichnet hatte, schlug er auszuführen ab, und noch weniger wollte er die anderen beendigen, soviel Mühe man sich auch mit ihm gegeben hat. Denn er ist ein ganz verzweifelter Narr (es loco rematado). Und so haben wir ausgemacht, daß er eines von derselben Größe und desselben Gegenstandes ganz nach Laune (capricho) machen möge. Und darüber war er sehr vergnügt, und reiste nach England zurück, um seine feste Uebersiedelung zu bewerkstelligen. Ich weiß freilich nicht, ob es ihn nicht doch reuen wird, denn wie ich E. M. sage, er ist ganz unvernünftig (no tiene juicio ninguno). Ich werde aber nicht ermüden, ihn mit allem Eifer anzutreiben."

Die Beendigung der übrigen Bilder wurde also anderen Schülern übertragen. Acht gingen am 4. Januar 1641 ab, und am 2. Juni hat Philipp schon seine volle Zufriedenheit geschrieben — man sieht, er hat einige Tröstungen gehabt bei dem Abfall zweier Reiche. Noch einmal seufzt der Infant: „Schrecklich ist das Phlegma dieser Arbeiter!" Am Hofe von Madrid war man in dieser Beziehung etwas verwöhnt. Velazquez war der Maler nach dem Herzen dieser Herrn, die gewohnt waren zu kommandiren und wenig Geduld besaßen. Das Phlegma jener fleißigen Klein- und Feinarbeiter (bestias) und die Nervosität der verzogenen Maler-Cavaliere, dieser (der Kunst nicht besonders nützlichen) Erfindung des Jahrhunderts (locos), waren ihnen gleich unbequem. „Die Maler dieses Landes, schreibt Ferdinand, sind phlegmatischer als Señor Velazquez."

Für die vier großen Gemälde erhielten die Erben 4200 Livres (Gachard, Trésor s. o.). Nach Génard fand die Zahlung am 24. Juni statt durch Philips Le Roy, und zur Feier wurde in der Herberge zur Goldblume (de Goudbloem) bei der Witwe Hans Snyers „durch die Herren Vögte und andere Freunde eine Summe von 168 Gulden verzehrt."

Die Maler, welche die Bilder vollendeten, wurden besonders honorirt. Jordaens erhielt für zwei 240 Gulden. Das letzte von den vieren sollte nach unseren Briefen Ende August abgehen. „Ich hoffe aber, daß es vortrefflich ausfallen wird; denn da der Maler noch ein Anfänger ist, so möchte er sich Ruf verschaffen, zumal da es dort unter die Rubense zu stehen kommen soll" (20. Juli 1641). Wer dieser junge Mann gewesen ist, war nicht ausfindig zu machen.

Die achtzehn kleinen Stücke haben wir unter den zahlreichen noch vorhandenen oder verlorenen Jagd-, Thierstücken und Stillleben der königlichen Schlösser zu suchen; der Name Snyders könnte uns hier leiten; aber es gab schon vorher Bodegones von ihm im Alcazar zu Madrid.

Welches aber waren die vier großen Originale, die letzten Arbeiten von der Hand des Meisters selbst? Darüber geben Génard's Mittheilungen Auskunft [1]). Es waren Andromeda, Hercules, der „Friede der Sabiner" und ein ungenanntes, bloß untermaltes Stück, wahrscheinlich das Gegenstück: der Raub der Sabinerinnen. Die beiden ersten vollendete eben Jordaens. Das erste ist ohne Zweifel No. 1584, Andromeda

1) P. P. Rubens, Aanteekeningen over den grooten meester. Antwerpen 1877. S. 42.

und Perseus (2,65 × 1,60), einer der besten Rubense des Museums, der freilich erst im Inventar von 1686 vorkommt; aber die „Andromeda mit Amor" (No. 1643) ist ein Schulbild. Der „Hercules" war wohl der von Villaamil unter No. 50 als verloren angeführte „Hercules, den Sohn der Erde tödtend", denn die Maaße (3 Ellen Höhe, 1 ½ Breite) stimmen ebenso wie der Platz im Schloß. Leider sind auch die beiden anderen, an welche Rubens die letzten Reste seiner Kraft gewandt hatte und die soviel Verhandlungen gekostet, wie es scheint, für uns verloren. Der Raub der Sabinerinnen war eine Leinwand von 5 Ellen Breite und 4 ½ Höhe, und noch 1686 war sein Gegenstück vorhanden, der Kampf (und Friedensschluß); jedes wurde auf tausend Dublonen geschätzt. Das letztere scheint bei dem Schloßbrande von 1734 untergegangen zu sein, das erstere wurde stark beschädigt, so heißt es, 1772 und 1794 (muy estropeado); seitdem ist es verschollen.

Hat van Dyck das ihm aufgetragene Gemälde wirklich ausgeführt? Viel Zeit hat er nicht gehabt, denn er starb schon im December 1641 in England. Im Museum ist eine Diana mit Endymion (No. 1336), die in diesen Kreis passen würde. Aber die Maaße stimmen nicht.

Alle diese vier Gemälde kamen in den großen neuen Saal, dessen künstlerische Ausschmückung durch sie den lange erwarteten Abschluß erhielt. Es ist der in den letzten Zeiten der spanischen Habsburger oft genannte Spiegelsaal (Salon de los espejos). Dieser gewölbte Saal (daher bóveda de palacio genannt) lag über dem Hauptthor und der Vorhalle, an der Stelle, wo heute der Thronsaal ist; er hatte Balkons nach dem Platze zu. Seine Einrichtung und die Auswahl der Bilder wird von Velazquez herrühren, der im Jahre vorher den Kammerherrnschlüssel und den Titel eines Guardaropa und Ayuda de Cámara erhalten hatte. Begonnen war er mindestens schon 1633, da ihn V. Carducho in seinen Dialogen nennt. Von Rubens war hier schon das große Reiterbildniß Philipp's IV., Christus an der Säule, und einige der von ihm 1628 mitgebrachten Stücke: Achill und Ulyß, Mucius Scaevola und zwei Jagden (Villaamil 34). Wie hoch man seine Werke hielt, beweist die gute Gesellschaft, in die man sie brachte. Denn hier war das Reiterbild Karl's V. von Tizian und Philipp's II. Darbringung des Infanten nach der Schlacht bei Lepanto, Paolo's Jesus im Tempel und Tintoretto's Judith. An der Decke befanden sich die vier mächtigen Unterweltsriesen Tizian's[1]. Velazquez hatte seinen zwei mythologischen Stücken, Apoll und Marsyas (verschollen) und Mercur und Argus, den bescheidenen Platz zwischen den Fenstern gegeben.

Der Kardinal Infant erwähnt auch des Rubens'schen Nachlasses. „Rubens hinterließ in seinem Hause viele und sehr gute Bilder. Um jedoch nicht fehlzugehen und um E. M. Geschmack besser zu treffen, sende ich Euch dieses Verzeichniß aller, damit Ihr mir befehlt, was Euch beliebt. Es ist keine Gefahr im Abwarten der Antwort E. M., da sie das Verzeichniß drucken lassen wollen und in ganz Europa umherschicken."

Bekanntlich ließ Philipp 32 Stück ankaufen, für 27,100 Gulden. Originale von Rubens waren zehn darunter: Christus in Emaus (No. 1564, 800 fl.), Maria mit Heiligen und St. Georg (No. 1561, 880 fl.), eins der Juwelen, St. Georg zu Roß (No. 1565, 1000 fl.), ein italienischer Bauerntanz, die Nymphen von Satyrn verfolgt (No. 1587, 880 fl.), die drei Grazien mit dem Füllhorn (No. 1591, 740 fl.). Von den zahlreichen

1) V. Carducho, Diálogos. 2. ed., p. 350.

Kopien, die Rubens nach Tizian gemacht hatte, wurden zehn ausgewählt, merkwürdiger Weise waren darunter nicht weniger als sieben, deren Originale man in Madrid besaß: die zwei Dianenbäder (je 1800 fl.), Venus und Adonis (1500 fl.), Europa (1450 fl.), Venus auf dem Ruhebette mit Cupido (1200 fl.); drei, die im Katalog des Nachlasses als Originale Tizian's aufgeführt werden: der Salvator (900 fl.), die Skizze zum Petrus Martyr (500 fl.), das Bildniß Tizian's (400 fl.); endlich die zwei ferraresischen Stücke, die Rubens in Rom kopirt haben muß, da sie erst zehn Jahre nach seiner letzten spanischen Reise nach Madrid kamen; seine Kopien sind jetzt in Stockholm. Nur eins von diesen allen ist im Museum zu Madrid ausgestellt: der Raub der Europa (No. 1614). Sonst waren noch zwei weibliche Bildnisse Paolo's und zwei männliche Tintoretto's dabei. Die venezianische Schule wurde damals, besonders seit Velazquez' Rückkehr von seiner ersten italienischen Reise, am Hof am höchsten geschätzt. Der Hofmaler selbst wurde bei seiner zweiten Reise mit Ankäufen venezianischer Gemälde beauftragt und der Gesandte in London, Cardenas, erwarb mehrere aus der Hinterlassenschaft Karl's I. Die Madrider Malerschule bildete sich ganz nach diesen venezianischen Gemälden, mehr als nach lebenden Mustern.

* * *

Dies ist der wesentliche Inhalt der Briefe des Kardinal Infanten, soweit er die Kunst betrifft.

Sie enthalten noch manche interessante Züge zur Charakteristik des Schreibers, und sie geben in der offensten Weise die Eindrücke wieder, welche das Leben in Brüssel und Flandern auf den am Hofe Philipp's IV. aufgewachsenen jungen Prinzen machte.

Ferdinand zeigt sich durchweg als ein liebenswürdiger, kluger, seinem königlichen Bruder warm ergebener, dem Vergnügen nicht abholder Jüngling, ohne Selbstüberschätzung. Nach der unglücklichen Campagne von 1637, wo Breda wieder verloren ging, sagt er: „Zwar wollte ich lieber tausendmal sterben, als E. M. diese Provinzen verlieren . . . . Aber ich bin ein Einzelner, der, wenn ich Niemanden habe, der mich unterstützt und beräth, nothwendig viel Fehler begehen muß, zu meinem schweren Kummer."

Weder die Hof- noch die Volksfeste können ihm Kastilien und seine Lustschlösser vergessen machen. Die Komödie, welche die Hofdamen der Maria von Medici aufführen — obwohl Kostüm und Damen schön waren — ist nur ein Scherz (burla) gegen die spanische Komödie, „und das sage ich ohne Parteilichkeit: denn diese Komödie war in Prosa, ohne jegliche Art von Intrigue und Zwischenspiel, und ohne Tänze!" Die Funktionen der heiligen Woche, obwohl würdig gefeiert und gut gesungen, erreichen auch nicht die dort. Die Kirmeß in Antwerpen (August 1639) ist besser als die Brüsseler: ein großer Aufzug mit vielen Triumphbogen, „zum Schluß geht es an's Schmausen und Trinken und vor allem Sichbesaufen, denn ohne das giebt es hier zu Land kein Fest. Wahrlich, sie leben in diesem Lande wie das liebe Vieh."

Aber die Flamencos dürfen darum dem blonden hispanischen Kardinal nicht böse sein. Die Brüsseler Damen haben Gnade gefunden vor den Augen S. Eminenz. „Die Frauen sind sehr schön in allen Klassen, und es giebt einige schwarzäugige, die bei ihrer sonstigen Weiße reizend aussehen; da ist die Hilfe Gottes hochnöthig, um sich vor

ihnen zu retten, denn es sind wahre Teufel. Und die Ungenirtheit (Llaneza) ist so groß und schafft soviel Gelegenheit. Diese Leichtigkeit des Verkehrs bezieht sich indeß nur auf den geselligen Verkehr; denn im Umgang zu Hause sind sie schwierig, und nichts ist zu erreichen, was ein großes Leidwesen ist (gran trauajo)." Besonders findet er die Tracht selbst auf Bällen so, daß der bloße Anblick abkühlt. Die spanische Mode, namentlich der steife Kragen (golilla) ist so verhaßt, daß die Cavaliere nach der Audienz sich umkleiden, weil die Damen sonst nicht mit ihnen sprechen wollen. „Es ist hier üblich, Audienzen in meinem Zimmer zu geben, und das ist ein Teufelsding, und einige verlangen gar geheime. Bis jetzt aber hat sich nichts besonderes zugetragen . . . Ich bin sehr schwankend zwischen Donna Blanca Coloma und ihrer älteren Schwester, der Prinzessin von Chimay, und ich gelobe E. M., das sind die schönsten Weiber, die ich je gesehen habe — das sag' ich E. M., nicht als meinem König, sondern als Caballero honrado." Ueber jene Audienzen geruhte S. M. einen Wink zu ertheilen. Denn am 4. Februar 1635 heißt es: „Bei den geheimen Audienzen der Damen werde ich mich verhalten, wie E. M. mir befiehlt, und ich küsse höchstderselben die Hand mit der schuldigen Ehrfurcht für diesen Befehl, in welchem ich die Rücksicht E. M. für meinen guten Ruf erkenne, der am Ende ja auch der E. M. ist."

Armer vierundzwanzigjähriger Kardinal! Wie bald mußte er die schöne Welt verlassen, die er so berufen war, zu kennen und zu genießen! Die vielfachen großen Anstrengungen, denen er sich mit rücksichtslosem Loshausen auf seine Kräfte unterzog, in Feldzügen, Jagden, Geschäften und Vergnügungen, nebst den Anfällen des Wechselfiebers haben seine Lebenskraft früh aufgezehrt. Sein Tod war einer der vielen Unsterne in der Unglücksconstellation, die im fünften Jahrzehnt des Jahrhunderts über die spanische Monarchie heraufzog. Indem sich der Abgrund öffnete, den das Walten des Olivarez gewühlt, Portugal verloren ging, Katalonien sich empörte; verlor der König rasch nacheinander seinen einzigen Bruder, seinen vertrauten Rathgeber, seine Gattin und seinen einzigen Sohn und Erben. In welch' anderem Sinne galt nun von ihm was Ferdinand in einem der ersten Briefe geschrieben (5. August 1632), als er die Nachricht von dem Tode des Don Carlos vernommen: „Mein größter Schmerz ist an die Einsamkeit zu denken, in der E. M. nun gelassen ist."



Dankwarderode,

Heinrich's des Löwen Burg in Braunschweig.

Mit Illustrationen.

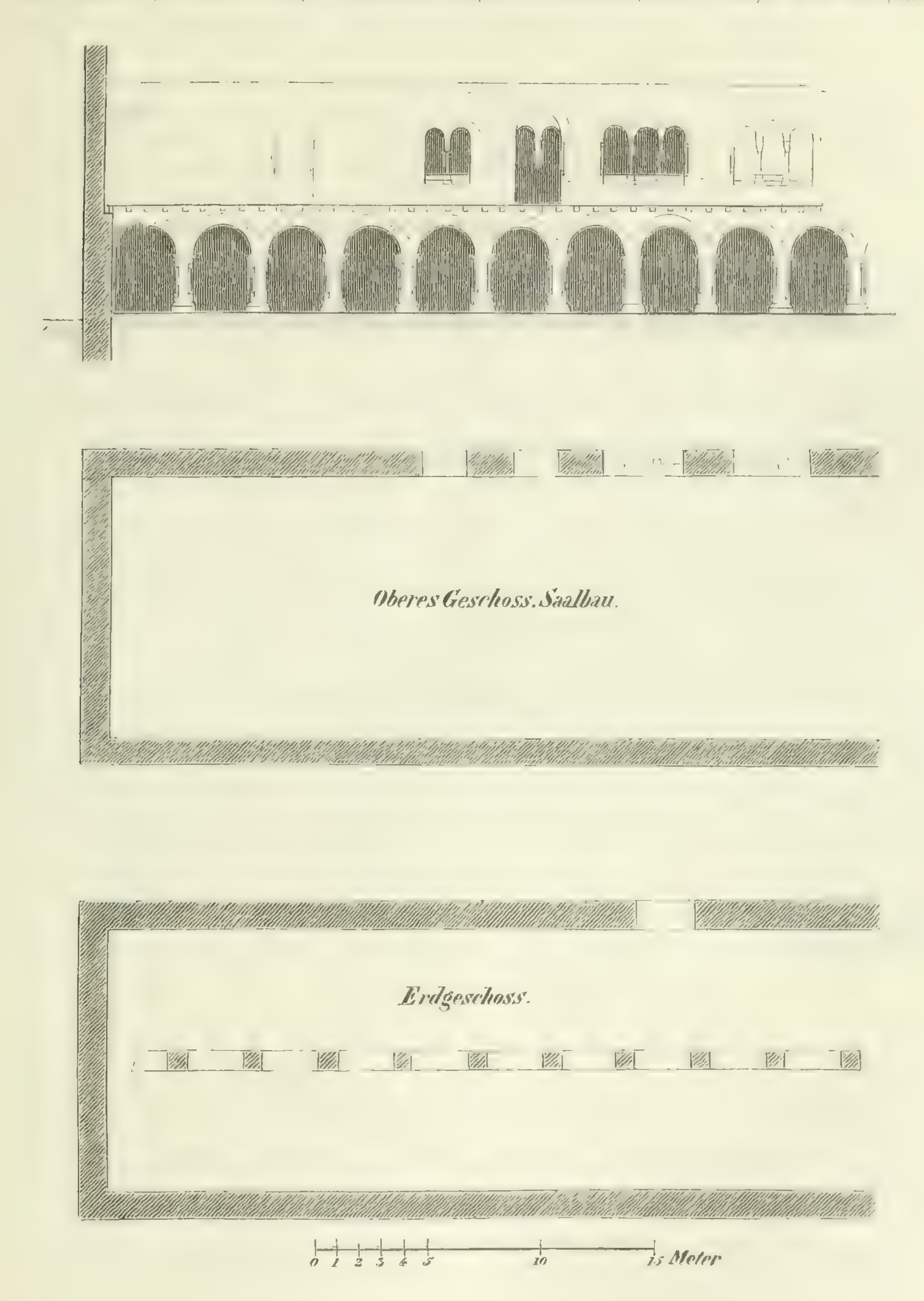


raunschweig ist reich an Monumenten der Vorzeit. Vorzüglich sind es die gothischen Baudenkmale, wie das alte Rathhaus und mehrere Kirchen in Früh- und Spätgothik, sowie die im Renaissancestil reich ausgeführte Façade des Gewandhauses, die den Besucher der Stadt augenblicklich fesseln. Aber noch ältere Baumonumente besitzt die Stadt; der Dom gehört in seiner ersten Anlage noch der romanischen Periode an; er ist von Heinrich dem Löwen zu Ende des 12. Jahrhunderts erbaut, und der Ort, den er einnimmt, ist vom Stifter desselben mit Vorbedacht gewählt, denn er schließt sich an den Platz an, auf welchem ursprünglich der Herrensitz seiner mütterlichen Ahnen stand, den er dann in eine Burg umbaute.

Dieser Herrensitz war nichts Anderes als ein Ackerhof und kommt unter dem Namen Thancquarderoth [1]) in einer Urkunde von 1067 vor. Wahrscheinlich wurde diese „Rodung" nach ihrem Besitzer oder Stifter Tanquard aus dem Grafengeschlechte der Brunonen so benannt. Aus den Ansiedelungen, die sich um diesen Hof bildeten, entstand später die Stadt Braunschweig, Brunswik, das auch als Brunonis vicus auf eine ländliche, durch Waldrodung gewonnene Ansiedelung hinweist. Natürlich war der Ackerhof nicht befestigt und gewährte keinen Schutz gegen feindliche Angriffe. Heinrich der Löwe beseitigte diesen ursprünglichen Wohnsitz und erbaute auf dessen Stelle eine Burg, welche größere Sicherheit vor Feinden gewähren sollte. Deßhalb wurde gediegenes Steinmaterial zum Bau verwendet und das ganze Terrain der neu entstandenen Burg durch Wall und Mauern geschützt und mit einem breiten Graben umgeben. Da es bekannt ist, daß sich der Fürst mit Vorliebe in Braunschweig aufhielt, wo er unter den Augen seiner Mutter und namentlich seiner kaiserlichen Großmutter seine Jugend verlebt hatte, so wird er den neuen Bau gewiß auch fürstlich ausgestattet haben, um so mehr, als er die Welfenfamilie zu großem Ruhme und zu einer hervorragenden Macht geführt hatte. War er doch einer der mächtigsten Fürsten des Reiches, der durch seine Stellung gezwungen war, einen glänzenden Hof zu halten, Kaiser zu bewirthen, Gesandschaften von nah und ferne zu empfangen. Auf seinem Römerzuge mit Kaiser Friedrich (1155) hatte er sich genügend mit den Palästen der Großen in verschiedenen Ländern bekannt machen können, auf seiner Walfahrt nach dem heil. Lande (1172) lernte er morgenländische Pracht und Herrlichkeit kennen. Diese Erfahrungen blieben nicht ohne Einfluß auf die künstlerische Ausstattung des neu entstandenen Dankwarderode, das wahrscheinlich um 1180 vollendet wurde. Früher schon (1166) hatte er auf dem Platze, der im Süden vom Dome und im Osten von seiner Burg stantirt war, den ehernen Löwen, das redende Monogramm seines Geschlechtes, aufgerichtet, wie er noch heute dasteht.

1) Das Historische ist dem gediegenen Vortrage des Herrn Prof. Heinemann, Bibliothekar von Wolfenbüttel, entnommen, den derselbe am 16. März in der Versammlung des Architekten- und Ingenieur-Vereins in Braunschweig hielt.

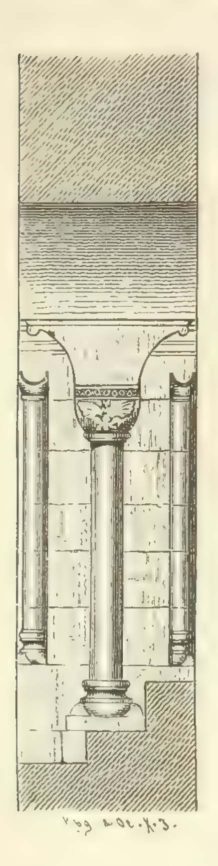
Daß diese neu erbaute Burg zu den prächtigsten und schönsten Baulichkeiten jener Zeit gezählt wurde, darüber sind die alten Chronisten des Lobes voll. Nach der Analogie der Kaiserpaläste von Goslar und Gelnhausen dürfen wir uns den Bau nicht als ein Gebäude denken, sondern vielmehr als einen Komplex von Baulichkeiten, welche einem dreifachen



Zwecke entsprachen, und welche demnach einen dreifachen Namen führten. Zuerst das Palatium oder die Pfalz für festliche Repräsentationen, die Keminate als Wohnung und das Moshaus oder die Wirthschaftsräume. Auf die erstgenannte Räumlichkeit wurde der größte Luxus verwendet; hier hielt der Fürst Gericht und Berathung, hier wurden Gesandtschaften empfangen und Festlichkeiten gefeiert. Das Palatium enthielt darum nichts als einen großen Festsaal

in den oberen Räumen und einen entsprechenden Saal oder vielmehr eine Halle unter demselben im Erdgeschoß. Der Zugang zum oberen Saal wurde von außen durch eine steinerne Prachttreppe vermittelt. Daß die Pfalz der Dankwarderode ebenso beschaffen war, dürfte bereits als erwiesen angenommen werden, rücksichtlich der Freitreppe werden wohl die nächsten Erhebungen Aufschluß geben. Die Kemnate ist in Braunschweig jedenfalls unmittelbar an den Dom angelehnt gewesen, an dem man noch die Thür wahrnimmt, durch welche der Fürst aus seiner Wohnung unmittelbar in den Chor des Domes gelangen konnte.

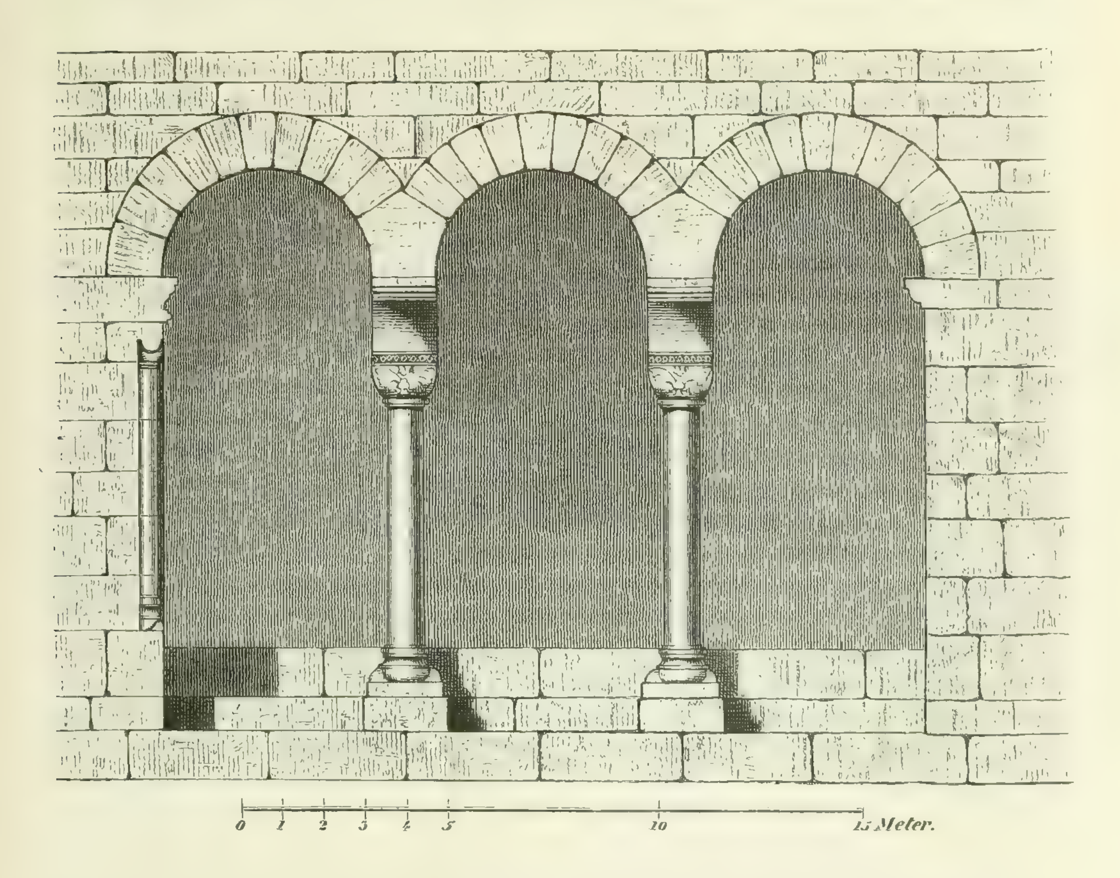
Die Burg Heinrich's, in der er starb, um dann im Dome seine letzte Ruhestätte zu finden, hatte in der Folgezeit viele traurige Schicksale erlebt. Oft war sie von Feuersbrünsten heimgesucht, dann umgebaut worden. Seit 1308 siedelte das herzogliche Hoflager nach Wolfenbüttel über, was auf die verwaiste Burg, wo jetzt nur untergeordnete Diener hausten, keinen günstigen Einfluß ausübte. Im J. 1640 wurden Fenster und Säulen im Inneren des Gebäudes vermauert, die dem Domplatz zugekehrte Front erhielt Renaissancedetails. Als die herzogliche Familie ihre Residenz wieder nach Braunschweig verlegte, fand sie für ihre Hofhaltung in dem alten Gebäude keinen Raum mehr und bezog ein weitläufiges Schloß am Bohlwege. Dankwarderode aber diente seit 1808 als Kaserne, was die Burg schließlich noch tiefer herabbrachte. Ein Brand vertilgte das Wohngebäude und der (nördliche) Theil, der ursprünglich das Palatium ausmachte, steht nun als eine höchst traurige Ruine da, auf welche die Genossen ihrer Jugend und Pracht, der stille majestätische Dom und der Löwe, mit Wehmuth herabblicken. Sic transit gloria mundi!



* * *

Aber der Löwe Heinrich's wacht auch, wie ein treuer Wächter, über den letzten Resten des fürstlichen Palastes und öffnet grimmig den Rachen, als wollte er alle verschlingen, die heute die letzten Erinnerungen jener großen, für Braunschweig so merkwürdigen Tage dem Erdboden gleich machen wollen. Unsere Zeit liebt bequeme Verkehrsstraßen, und es hat sich die Nothwendigkeit einer solchen Verkehrsader für die Stadt herausgestellt, die den Osten mit dem Westen vermittelt. In der Flucht dieser geplanten Straße liegt aber Dankwarderode — die Burgkaserne schlechtweg von den praktischen Alltagskindern gescholten — als hemmender Stein des Anstoßes. Die Straße ist nothwendig — also muß die häßliche Ruine weichen. Zu diesem Zwecke hatte sie die Stadt vom preußischen Militär-Fiscus, dem die Burg seit 1867 von der Braunschweigischen Regierung überlassen worden war, angekauft und ihre Tage waren gezählt. Ein solcher Plan, vor fünfzig Jahren gefaßt, hätte längst seine Erledigung gefunden, die Ruine wäre rasirt und der Spießbürger hätte gejubelt, daß der alte Kram beseitigt sei. Nicht so heute, Dank der wachsenden Liebe und Kenntniß des Alterthums. Es war allgemein bekannt, daß sich in der ehemaligen Halle des Erdgeschosses ein Arkadenbau befindet, der noch der alten Heinrichsburg angehört und sich in architektonischer Hinsicht dem ursprünglichen südlichen Seitenschiffe des Domes anschließt. Bereits im J. 1875 hatte Herr Museumsdirektor Riegel in einem Berichte an das herzogliche Ministerium auf die geschichtliche Bedeutung dieser Ueberreste der Heinrichsburg aufmerksam gemacht und ihre Erhaltung warm befürwortet. Der Arkadenbau durchschneidet die ganze Länge des Gebäudes und hatte den Zweck, die Balken und somit den ganzen Fußboden des oberen Saales zu stützen. Wenn auch das Gebäude demolirt werden müsse, so sollte man doch aus Pietät diese letzten Reste einer alten berühmten Burg vor dem Untergange bewahren. Da die Stunde des Abbruchs immer näher rückte, so wandte sich Direktor Riegel im November vorigen Jahres an den Verein für Geschichte und Alterthumskunde, der in Wolfenbüttel seine Sitzungen hält, und forderte ihn auf, sich für die

Erhaltung der schönen romanischen Pfeiler- und Bogenstellung zu verwenden, um so mehr, als sich in Deutschland nur noch wenige Ueberreste mittelalterlicher Profanbauten erhalten haben. Der Verein, dessen Vorstand Herr Bibliothekar Heinemann ist, ging auch sogleich auf die Intentionen Riegel's ein und wandte sich in diesem Sinne an den Magistrat von Braunschweig, betonend, daß durch das Niederreißen des ganzen Baues der Burgplatz seine geschichtliche Weihe und seine abgeschlossene Schönheit verlieren müsse. In gleicher Weise wurde auch das Ministerium, der Architekten- und Ingenieurverein und der Kunstclub in Braunschweig zur Theilnahme aufgefordert. Dies geschah am 2. Februar d. J. Die Sitzung des Magistrats und der Stadtverordneten vom 26. Februar beschäftigte sich mit dieser Eingabe des Geschichtsvereins. Die Debatte wirbelte viel Staub auf, und es wurden da Ansichten entwickelt, die der Zeit



des blühendsten Zopfes zur Ehre gereicht hätten. Man ging so weit, die Originalität der Arkaden in Frage zu stellen; gnädigst wurde den Freunden dieses Alterthums, das „keinen architektonischen Werth besäße", eine Photographie in Aussicht gestellt und, um für die Feuerwehr der Stadt die Miethe von 510 Mark zu sparen, dem Magistrat empfohlen, bis zum Niederreißen der „Burgkaserne" die Feuerwehr darin unterzubringen! Die tapferen Vertheidiger des Geschichtsvereins und seiner Eingabe hatten einen harten Stand. Natürlich verpflanzte sich der Kampf aus der Rathsstube in die Oeffentlichkeit, und alle Kreise der Einwohnerschaft setzten ihn fort. Die Einen stehen muthig ein für die Erhaltung des Denkmals der alten Welfenburg, ihre Gegner demonstriren, die Stadt habe sechsunddreißig Tausend Thaler für die Burgkaserne gezahlt, um sie zu entfernen, da sie sonst keinen Werth habe, ergo . . .

Da tritt etwas ganz Unerwartetes dazwischen, das die Sachlage gänzlich ändert und über alle Hoffnung nicht allein für die Arkadenreihe, sondern für die ganze Burg in die Schranken siegesgewiß eintritt. Zwei Mitglieder des Architektenvereins, die Baumeister Pfeiffer und Gittermann, unterzogen die Burg einer vorläufigen Untersuchung. Diese hat ergeben, daß

das Erdgeschoß in der That, dem alten System für Pfalzbauten entsprechend, eine Halle bildete, die durch zehn Quaderpfeiler mit entsprechenden Quaderbögen in zwei Langschiffe getheilt wurde. Die lichte Länge der Halle beträgt 40 Meter, die Weite 12½ Meter. Die Arkaden dienten der Balkenlage des oberen Saales als Unterlage. Es befand sich oben ein ungetheilter großer Saal, dessen Ostseite (bis jetzt nicht untersucht) als volles Mauerwerk erschien, das mit einem sehr dicken Putze überzogen ist. Von Außen ist diese Seite der Burg durch Anbauten unzugänglich. Die Mauer wurde nun näher untersucht, und man entdeckte an der ganzen Längenwand Fenstergruppen die von je drei durch zwei Säulchen gestützten Bogen gebildet sind. In der Mitte scheint eine große Thür gewesen zu sein. Die ganze Seite des Saales ist aus Quadern erbaut, die Kapitäle der Säulen haben eine reiche und schöne Dekoration, Mauerwerk und Fenstergruppen sehen kernig und gesund aus, als ob Alles erst vor Kurzem entstanden wäre. Offenbar stellt diese Seite die Hauptfaçade der Burg dar. Die Herren Pfeiffer und Gittermann haben Zeichnungen der Entdeckung aufgenommen, die wir hier im verjüngten Maßstabe beisetzen. Nach dieser Entdeckung, die mit Blitzesschnelle in immer weitere Kunstkreise dringt, steht es fest, daß man jetzt nicht mehr von einigen unansehnlichen und „werthlosen" Ueberresten reden kann, sondern daß wir hier den ganzen, höchst wichtigen Profanbau des 12. Jahrhunderts, die komplete Pfalz Heinrich's des Löwen vor uns haben, die mit Goslar und Gelnhausen ebenbürtig in die Schranken tritt, und daß sich Braunschweig und die ganze gebildete Welt mit einigen Photographien des Arkadenbaues nicht zufrieden stellen werden. Der vollständige alte Bau muß erhalten bleiben — das ist jetzt die Losung auch der zahlreichen fachverständigen Deputationen, die nach Dankwarderode wallfahrten. Neben vielen anderen Architekten und Archäologen aus Nah und Fern besichtigte auch Baurath Schulz, der die Restaurationen des Kaiserpalastes in Goslar leitet, die entdeckten Schätze und gab der Ansicht Ausdruck, daß in Bezug auf Erhaltung und architektonischen Werth die Braunschweiger Burg jene von Goslar noch überbiete.

Solchen Thatsachen gegenüber muß jedes Bedenken, selbst das der Kosten, welche aus einer würdigen Restauration erwachsen werden, weichen. Das kostbare Denkmal ist zu einem Gemeingut der gebildeten Welt geworden, es bettelt nicht mehr um Schonung, es diktirt gebieterisch seine volle Erhaltung, seine würdige Restaurirung. Und diese muß ihm werden!

* * *

Nachschrift. Inzwischen ist die Angelegenheit in günstige Bahnen geleitet worden. In Folge einer Verfügung des Ministeriums an die Stadt wird unter Leitung des Stadtbaumeisters Winter und unter Zuziehung des Herzoglichen Bauraths Wiehe das Bauwerk jetzt eingehend untersucht, und es ist eine günstige Erledigung zu erwarten. Ein sinniger Plan wird an die hergestellte Pfalz geknüpft; man will sie als Weihegabe dem Herzog zu seinem fünfzigjährigen Regierungs-Jubiläum darbringen. Der Gedanke ist sehr glücklich: der letzte Herzog seines Stammes sieht die Burg seines ersten Anherrn in ihrer Schöne vor seinen Augen erstehn, die siebenhundertjährige Geschichte des herzoglichen Geschlechtes wäre hier symbolisch wie in einem Ring zusammengefaßt. Auch der Zweck des Gebäudes ist bereits vorgezeichnet. Stadt und Land Braunschweig besitzen reiche Sammlungen historischer Gegenstände, die sich auf das Fürstenhaus und das Land Braunschweig beziehen. Wo fänden diese eine natürlichere und bessere Stätte als in dem neuerstandenen Dankwarderode? J. E. Wessely.



Der Pariser Salon.

I.



Der Salon von 1880 ist in doppelter Hinsicht ein epochemachendes Ereigniß für die französische Kunst. Wo sonst Verdienst und Genie über die Zulassung der Kunstwerke entschieden, drängte sich diesmal der republikanische Grundsatz von Freiheit und Gleichheit in den Vordergrund und öffnete einer Hochfluth von 7289 Arbeiten die Pforten des Industriepalastes, was den Grundtypus der diesjährigen officiellen Kunst-Ausstellung ganz wesentlich veränderte. Die zweite wichtige Neuerung — Turquet's vielbespötteltes, im „Journal Officiel" vom 3. Januar 1880 veröffentlichtes Reglement über die Eintheilung der Kunstwerke in Klassen, trat zum ersten Male in Kraft — brachte unter diesen Verhältnissen eine durchaus andere Wirkung als sonst wohl hervor, denn sie bot die einzige Möglichkeit einer Ausscheidung der besseren Leistungen von der erstickenden Masse des Mittelguten und des Schundes dar. Das neue Reglement hat seine bedeutenden Mängel; es scheidet die französischen Aussteller in drei Klassen, die „hors concours", d. h. die Mitglieder des Instituts und die Künstler, welche alle Medaillen besitzen und nur noch Mitbewerber um die Ehrenmedaille sind; die „exempts", welche durch eine mention honorable, eine zweite oder eine dritte Medaille das Recht der unbedingten Zulassung erworben; und endlich die dem Urtheil der Jury unterworfenen „non exempts"; die „étrangers" bilden die vierte, durchaus selbständige Klasse, und auch hier herrschte Unfrieden im Lager. Zahlreiche Fremde fanden ihre Ausbildung in Paris, Andere suchten den Vergleich mit den französischen Genossen oder wußten nicht, ob die Verweisung auf eigene Säle als Beleidigung oder als Ehre aufzufassen sei, und blieben in Folge dieses Zweifels aus. Bei den „hors concours" hat jedes Bild der alternden Meister, ob Rück- ob Fortschritt, einen Freipaß, bei den „exempts" ist die Sache erst recht bedenklich, denn ein glücklicher Griff giebt keine Bürgschaft für ferneres Gelingen, und bei den „non exempts" hat diesmal thörichte Nachsicht mit im Rathe gesessen. Das endgiltige Ergebniß ist ein tief trauriges: die französische Kunst schickt sich an, von der lange behaupteten stolzen Höhe über der Epoche und deren Schwächen herabzusteigen und in die Arena der Parteiungen zu treten. Die Technik ist ihr Schild und ihre Stärke, aber die Zersplitterung im Innern, das unselige Haschen nach Originalität wird auch diese unerbittlich untergraben. Wenn die italienische Malerei neu im Aufschwunge ist, wie die am 25. April 1880 eröffnete nationale Kunstausstellung zu Turin beweist, so steht die französische Genossin dagegen an einem schlimmen Wendepunkte, und der Salon v. J. 1880 wird als Markstein in den Annalen ihrer Geschichte mitzählen.

Ueber die neue Eintheilung ließe sich vielleicht noch streiten, über den Kunstwerth der ausgestellten Arbeiten liegt die Sache klar: den „hors concurs" und den „exempts" spielte das Selbstbewußtsein manchen Streich, und bei den „non exempts" läßt das Staunen über die zugelassenen Schülerarbeiten uns kaum zur Würdigung der einzelnen hoffnungsvollen Leistungen kommen. Im vorigen Jahre ging ein Schrei des Entsetzens über die 5895 Nummern des

Kataloges durch die Presse und das Publikum, die Verwaltung stimmte ein, und die Jury von 1880 nahm fast 1400 Stück mehr auf. Der Industriepalast droht zu eng zu werden, denn die Plastik beanspruchte einen Supplementsaal in der obern Etage für die kleinern Arbeiten, die Architektur, die Zeichnungen, die Radirungen sowie die Aquarelle füllen sechs, die Oelgemälde sogar 29 Säle, und noch mußten die Galerie, die Wände des Vestibüls und die der Seitentreppen den „non exempts" eingeräumt werden. Die Anordner schafften wochenlang im Schweiße ihres Angesichtes, Niemand war mit seinem Platze zufrieden, die Beiträge trafen verspätet ein, kurz vor der Eröffnung traten die Mitglieder der Jury, Bouguereau, Vollon und van Marcke zurück, weil der Aufschub in der Einlieferung mißbraucht werde — während Bouguereau selber einen nachgesucht hatte —, noch am Tage der Eröffnung fanden stürmische Scenen statt, die Sache kam selbst in der Kammer mit Heftigkeit zur Sprache, kurz die Republik accentuirt sich mehr und mehr in der Kunst, welche dadurch schweren Zeiten, doch hoffentlich nur Uebergangsperioden, keinem Verfall entgegen geht. Das ist kein Salon mehr, keine Eliteversammlung im engern Kreise, wie sie 1673 bei der Einsetzung dieser officiellen Ausstellungen beabsichtigt war; noch 1776 besaßen nur die 140 Akademiker das Recht, ihn zu beschicken, später erst ward der Kreis erweitert, aber die Ueberfluthung dieses Jahres steht ganz einzig in ihrer Art da und wird zweifelsohne einen Umschwung veranlassen; weder die Verwaltung noch die Künstlerschaft fanden ihre Rechnung dabei.

Die allabendliche elektrische Beleuchtung ist nicht minder zum Streitobjekte zwischen den letztgenannten geworden. Das unsichere Flackern des blendend weißen Lichtes, dessen intensive Strahlen über die Gemälde hinzittern und nicht selten das Kolorit wesentlich verändern, hat ihm viele Gegner geschaffen; den hellen Tönen ist die fahle Blässe verderblich, und die dunklen Schatten, sowie die bewegten Gruppenbilder nehmen sich ihrerseits noch compacter aus als bei Tage. Bei der Plastik geht es besser, nur nimmt auch dort manche Gruppe Schatten an, welche der Bildhauer nicht billigt, und das kleine Salonstück ist so hell erleuchtet, daß die geringste Schwäche schärfer noch hervortritt. Aber — der Vertrag wegen der Beleuchtung ist abgeschlossen, und alle Abend von acht bis elf erhellen sich die milchweißen Kuppeln vor dem Eingange, im Garten und in den 35 Sälen und werfen ihren unerbittlichen Schein über Marmor, Gyps und Bronze, Oelgemälde und Aquarelle, Zeichnungen und Architekturentwürfe.

Gleich beim Eintritt in den großen Mittelsalon, welcher bisher, nach der Ansicht der Jury, die hervorragendsten Werke der Ausstellung umfaßte, fällt der Wechsel scharf in's Auge; jede der vier Wände ist diesmal einer der vier Abtheilungen gewidmet, zu welcher je zur Rechten und je zur Linken zwei Eingänge abzweigen. Links liegen zwei Säle der „exempts" und diejenigen der Fremden, beide treffen in einem lichten großen Saale wieder zusammen, von wo es rechts zu den zwei ziemlich bescheidenen Sälen der Architektur geht oder eine zweite Treppe hinab zum Garten und zur Plastik. Das erst unlängst in den Industriepalast übergesiedelte Museum der dekorativen Künste steht mit dem ersten Architektursaale in direkter Verbindung, ohne deshalb seine Selbständigkeit in der Verwaltung oder im eigenen Eintrittsgeld aufzugeben. Rechts vom Mittelsalon beginnt das Reich der „hors concours" und dicht daneben läuft die lange Reihe der „exempts" hin; sie münden im großen Ecksaale und gehen noch eine weitere kurze Strecke neben einander her, bis die „non exempts" das Feld behaupten und sich bis zu den Aquarellen, Zeichnungen und Radirungen hinziehen.

An den Wänden des Mittelsaales repräsentiren vier große Gemälde die von dort auslaufenden Schlagadern des Verkehrs. Der beste Platz dem Eingange gegenüber fiel der Jugend zu. „Camille Desmoulins im Palais Royal" von Lix, ein buntbewegtes Gruppenbild voller Inkorrektheiten und doch voll Leben, ist das umfangreichste, nicht das bedeutendste darunter; Ravaut, ein talentvoller Schüler von J. P. Laurens und Butin, reiht sich ihm mit einem vielverheißenden Gemälde, die „Wiedererweckung eines Kindes durch den heiligen Benedictus" an. Loustaunau, der fröhliche Maler der Novellette in Farben, freilich noch ein non exempt, läßt uns eine kleine Episode belauschen, wo der ältliche Hausherr seiner jungen Frau einen eleganten Officier als „Wolf im Schafstalle" zuführt. Schüler von J. P. Laurens ist auch Démarest, dessen „voyage in extremis" viel Beifall findet. An der

gegenüberliegenden Wand, wo im vorigen Jahre Morot's wuthentbrannte Megären die „Schlacht bei Aquä Sextiä" von ihrer Wagenburg aus fortsetzten, defilirt diesmal ein langer Zug von Besiegten; matt und elend wenden die „Opfer einer Invasion im 5. Jahrhundert" — wenigstens dachte sie sich Besnard so — der Heimat den Rücken und wandern in die unbestimmte Ferne hinaus. Die dramatische Bewegung ist wohlberechnet, und die Technik trägt, trotz einiger Schwächen, den Stempel der Schule Cabanel's. An der Wand zur Rechten nimmt Bouguereau's „Geißelung Christi" den Ehrenplatz ein. Die Gestalten der beiden Henkersknechte — ganz im Vordergrunde bindet ein dritter seine Ruthe fester — sowie der an die Säule gefesselte Heiland mit dem nach hinten hängenden Haupte und den vor Schmerz zusammengezogenen, über dem Boden schwebenden Füßen sind Musterleistungen von sorgfältigster Ausführung; kein Muskel ward vergessen, keine Bewegung verfehlt, nur die Wärme mangelt dieser akademisch kalten, korrekten Darstellung. Dieselbe Richtung strebt dicht daneben Lehoux's „Wunderbarer Fischzug" an. Roll's Riesenbild, „Der Strike der Kohlenarbeiter", versetzt uns unmittelbar in die Kämpfe der Gegenwart; die gesucht dunkeln Schatten sind dem Gegenstande vortrefflich angepaßt, und die mit markigem Pinsel hingeworfenen Gruppen scheinen dem Leben abgelauscht zu sein. Nach dem „Silen" vom vorigen Jahre hatten wir Anderes von Roll erwartet, Besseres nicht. Das Genrebild vertritt Adrien Moreau's „Rast im Walde", ein zärtlich kosendes Pärchen, sie in weißem Atlas, er in Sammet und Seide und beide echte Spiegelbilder ihrer Epoche. Eine der wenigen Landschaften in diesem Saale und zugleich eine der besten Orientstudien der Ausstellung ist Guillaumet's von Sonnengold überstrahltes Gemälde „Palankine". Den Löwenantheil der letzten, den Fremden gehörigen Wand beanspruchte Matejko's „Schlacht bei Grünwald", ein buntes Gewühl von erbitterten Kämpfern, Siegern und Unterliegenden, Todten und Verwundeten auf kolossaler Leinwand; die elektrische Beleuchtung wirkt auf das harte Kolorit dieses in der Heimat des Malers überschwänglich gefeierten Werkes besonders unvortheilhaft. Alma Tadema's wohl zum Schmucke eines Speisesaales bestimmte „Vier Jahreszeiten" sind dagegen Juwelen im engen Rahmen. Für den „Herbst" griff der Meister in seine Studienmappe von dem „Feste der Weinlese im alten Rom" her zurück, und stellt ihn uns als rebenbekränzte Bacchantin mit Tigerfell und Fackel vor — es gilt Lacrimae Christi zu feiern. Der „Frühling" führt uns auf die Wiese, wo sich übermüthige Römerinnen der erwachenden Blüthenpracht freuen. Ueber dem „Sommer" schwebt die dumpfe Schwüle des südlichen Himmels: in nachlässiger Anmuth sitzt eine schöne Römerin auf der Bank, die müde Wimper zu sanftem Schlummer geschlossen, während die Gefährtin zu ihren Füßen im Bade sitzt; Rosen bekränzen die Locken der Badenden, Rosenblätter schwimmen auf dem Wasser, und ein gelber Federfächer spendet ihr Kühlung; die Verkürzung des Körpers würde man ein Bravourstück nennen, wenn man bei Alma Tadema nicht derartige Dinge ganz natürlich fände. Van Hove's Porträt eines „Gelehrten Kunstfreundes" fesselt durch die Sorgfalt der Detailmalerei. Zwei große Porträts von dem Italiener Castiglione sind ziemlich schwache Leistungen; Palizzi's „Kleine Ziegenhirtin aus den Abruzzen" und Favretto's farbenbuntes venetianisches Genrebild: „Die Hochzeit erwartend" vertreten diese Zweige der italienischen Malerei aufs beste.

Und nun rasch hinüber zu den französischen Meistern, denen ihre früheren Lorbeeren den Eintritt leicht machten und die Ehrenplätze sicherten! Bonnat's „Grévy" und sein „Hiob" bilden Brennpunkte der Aufmerksamkeit. Das Porträt des Präsidenten der französischen Republik vereint die bekannten Vorzüge von Bonnat's Malweise, Milde des Tones, meisterhafte Technik und Einfachheit der Auffassung, ohne jede falsche Zuthat. Seine Porträts geben zugleich den Charakter des Dargestellten wieder, bei Grévy sogar jenen Anflug von Schüchternheit, der ihm beim Antritte der neuen Würde eigen war. Bei dem „Hiob" des Meisters liegt die Sache anders; dieser in Jammer und Elend verkommene Bettler mit dem abgemergelten Körper, dessen Hautfalten und Muskeln mit erschreckender Naturtreue wiedergegeben sind, ist das Pendant zu Bonnat's „Gekreuzigtem Christus" im Justizpalaste, der Urtypus des Realismus, ohne jeden Anklang an das Ideale. Der Bart ist weiß, die

Augen leuchten trotz der dickgeschwollenen Lider, und die hagern Glieder sind im vollen Lichte, die hellen Töne herrschen vor, und doch ist das Ganze ein Nachtstück aus dem tiefsten Elend des Menschenlebens.

Carolus Duran, der Laureat vom vorigen Salon, trat wieder mit zwei Porträts in die Arena; zu dem Bilde einer Dame in Blau gesellt sich eine Symphonie in Roth, das Bild eines aristokratisch dreinblickenden Knäbleins, dessen Kleidung und Umgebung die Modefarbe in allen Nuancen, scheinbar schreiend und doch zur Harmonie gedämpft, zeigen. Auch Cot wählte dieses Kolorit zum Hintergrunde und zur Toilette eines lieblichen kleinen Mädchens mit seinem auf einem Tigerfelle vor ihm stehenden Schooßhündchen. Cot's Heldin sitzt auf einem rothen Divan, Duran's Knabe steht, beide sind virtuos gemalt und doch möchten wir, wenn es zum Vergleiche käme, dem jetzt wieder in Düsseldorf ausgestellten milden schönen Porträt des blaugekleideten Knäbleins unseres Landsmannes Graef den Vorzug vor beiden geben. Der als Stich und Porzellanbild gleich populäre „Frühling" Cot's stieg diesmal aus der Schaukel herab; dicht an einander geschmiegt flüchten die beiden jugendfrischen Gestalten vor dem Sturme, leichtfüßige Kinder des Südens und der Sonne, mit französischer Koketterie, doch auch mit französischer Anmuth. Auch Cabanel stellte neben einem Damenporträt wieder ein großes Gemälde, „Phädra, von der Liebe Weh verzehrt" nach Euripides' Worten aus; die korrekte Zeichnung ist des Meisters der „Thamar" im Luxembourg würdig, Wärme hat sein Pinsel nie besessen. Eines der besten Porträts des Salons, markig ausgeführt und sprechend ähnlich, ist dasjenige des Marinemalers Butin von seinem Freunde Duez; mit Staffelei und Palette sitzt er am Meeresufer, sonngebräunt und in vollem Schaffen. Der landschaftlichen Umgebung widmete Duez dieselbe Sorgfalt wie der Gestalt des Künstlers. Originell ist auch Jules Lefebvre's Profilbild eines Hundertjährigen, des Vaters seines Freundes Pelpet, welchem der Meister der „Diana" dieses miniaturartig feine Werk widmete. Ein kleines im klarsten Silbertone gehaltenes Frauenbildniß von demselben Künstler, aus dessen Atelier in diesem Jahre keine große Komposition hervorging, bildet durch seinen Platz in der Ecke des Saales das Pendant zu der ähnlich aufgefaßten „Studie" von Paul Dubois, welcher daneben das etwas nüchterne Doppelporträt eines Schwesterpaares in grauer Seide ausstellte. Bastien-Lepage hat den Polizeipräfekten Andrieux in seiner entschieden genialen, aber noch unfertigen realistischen Manier porträtirt; Baudry's Bildniß von Eugen Guillaume, dem früheren verdienstvollen Direktor der Ecole des Beaux-Arts, ist eine tüchtige Leistung, Georges Becker's Porträt des Generals de Gallifet giebt den Eisenfresser, wie er im Buche steht. Hebert wählte für eine bleiche dunkelhaarige Dame in blauem Sammet mit Goldspitzen auch eine goldgepreßte Tapete zum Hintergrunde.

Neben dem Porträt liegt der Schwerpunkt des Salons der „hors concours" in der trefflichen Studie des Nackten auf landschaftlichem Hintergrunde. Der träumerische Zauber von Henner's „Nymphe am Brunnen" muß uns für die Abwesenheit einer eben vollendeten, aber leider bereits verkauften „Andromeda" entschädigen; das kleine Bild vereint im engen Rahmen alle Vorzüge von Henner's Weise, selbst ein Stückchen Himmelsblau lauscht diesmal hinter dem weißen Körper der sich über die Quelle beugenden hervor, während abendliche Schatten langsam über das Waldesdunkel herabgleiten. Ein „Schlummer" genannter Studienkopf des Meisters zeugt von für ihn ungewöhnlich markiger Pinselführung. Das umfangreichste und zugleich eins der bedeutendsten Werke unter den Schöpfungen der Künstler, welche sich bereits die Sporen verdienten, ist Puvis de Chavannes' 15,82 m. langer und 3,57 m. breiter, zur Ausführung für das Museum von Amiens bestimmter Karton: „Ludus pro patria", sich im Lanzenwerfen übende junge Picarden, ein Motiv, dessen Grundgedanke ihm die Etymologie des Namens „Picardie" eingab. Es ist ein Idyll im wahren Sinne des Wortes: die Arbeit ruht, der Feierabend brach an, was dem Künstler Gelegenheit bot, Männer, Frauen und Kinder in zwanglosen Gruppen im Freien zu vereinen. Zur Rechten üben sich acht Jünglinge im Lanzenwerfen nach einem Baumstamme, einer steht im Vordergrunde und hält die Waffe in wuchtiger Bewegung prüfend empor, die Genossen sehen ihm in zwanglosen Stellungen aufmerksam zu, und der letzte wirft die Lanze hoch in die Luft, um sie ge-

schickt wieder aufzufangen. Frauen und Kinder gruppiren sich um sie her, zwei Mädchen lauschen der Erzählung eines Alten, ein Anderer kommt eben beutebeladen von der Jagd heim und bleibt stehen, um den Erfolg des Wurfes zu schauen, eine junge Frau hält dem Manne ihr Kind hin, welches dem Vater die Aermchen entgegenstreckt und spielend in seinen Bart greift; weiterhin zur Linken sitzen alte Mütterchen im Schatten der Hütten, die Kinder um sich her; eben ließ eins den weitbauchigen Milchtopf fallen und wird von der Ahne gescholten, so daß es das Gesicht mit dem Ellenbogen bedeckt. Das hügelige Terrain der Picardie bildet den besten Hintergrund für diese in der Darstellung wie im Gedanken idyllisch einfach gehaltenen Gruppen; der Künstler wollte keinen Griff in die Weltgeschichte thun, ihm schwebte eine Idealschöpfung vor, darum wurden die menschlichen Leidenschaften daraus verbannt. Ueberall herrscht Ruhe, Alles athmet Eintracht und Frieden, selbst das Lanzenwerfen ist hier keine heftige Leibesübung, sondern der gewohnte Abschluß des Tages; darin liegt einerseits die Schwäche und andrerseits der Hauptvorzug des Kartons, angesichts der jähen Bewegung, der ungezügelten, oft an das Chaos grenzenden Leidenschaft, welche das Hauptstreben der jüngern französischen Schule ist. An das Bersaglio dei Dei von dem Titanen Michel Angelo darf man vor Puvis' de Chavannes' Karton freilich nicht denken, dort zuckt jeder Muskel, die nackten Gestalten der göttlichen Bogenschützen schwellen, drängen und stürzen in wunderbarem Leben übereinander, nur die Herme mit dem Schilde repräsentirt die Ruhe; hier schwebt stiller Abendfrieden über dem Ganzen, da drängt sich Keiner vor, und Keiner wird zurückgestoßen. Puvis de Chavannes ist der Meister der dekorativen Kunst in Frankreich; das Pariser Pantheon und die Museen von Marseille, Poitiers und Amiens weisen schöne Proben davon auf. Zum Zimmerschmucke sind seine Arbeiten dagegen, sowohl des Umfanges als auch des eigenthümlich blassen Kolorits und einzelner Wunderlichkeiten in der Zeichnung wegen, nicht geeignet. Die Kraft der Antike darf man nicht von ihm verlangen; aber die Fähigkeit, ein ländliches Idyll, eine fromme Legende oder eine Allegorie mit der nöthigen Naivetät und dem milden, diesen Gegenständen angemessenen Kolorit darzustellen, machen ihm in Frankreich Wenige streitig.

Hermann Billung.

Die Bedeutung der Triglyphen.

Ein Beitrag zur Frage über den Zusammenhang aegyptischer mit dorischer Baukunst.

Die dorische Bauweise hat sich, wenn man von ganz unwesentlichen Veränderungen in den Verhältnissen und in der Detailbildung absieht, mit außerordentlicher Zähigkeit durch eine so lange Periode erhalten, wie kein anderer in sich abgeschlossener Baustil.

Schon in den frühesten uns erhaltenen Monumenten finden wir die ganze Entwicklung vollzogen, welche doch auch diesem Stile unzweifelhaft vorausgegangen ist, und mehr als sechs Jahrhunderte später tritt er uns noch mit denselben scharf ausgeprägten Charakteren entgegen. Die klare monumentale Einfachheit, welche im ganzen Aufbau der dorischen Ordnung mit so elementarer Kraft zum Ausdrucke kommt, wirkte als das mächtig erhaltende Prinzip. Daß dieser Baustil unter ganz veränderten Bedingungen und Verhältnissen sich doch nicht mehr halten konnte, ist ein Faktum, dessen natürliche und künstlerische Nothwendigkeit unschwer motivirt werden kann. Praktisch und ästhetisch konnte die alte dorische Ordnung eine Verbindung mit dem Gewölbebau — wie sie unzweifelhaft in den Städten der Diadochen versucht wurde — auf die Dauer nicht eingehen, denn sie ließ sich nicht organisch mit der Mauerfläche vereinigen. Sie ist ausschließlich an freistehende Säulen, an eine Säulenhalle gebunden; für jede andere Aufgabe sind diejenigen Veränderungen nothwendig, welche sich naturgemäß bei ihrem Uebergange in oder bei ihrer Ersetzung durch den römisch-dorischen oder sog. toskanischen Stil eingestellt haben.

Wenn uns in diesem Sinne das unvermeidliche Ende dieser Bauweise nicht unerklärlich erscheint, so sind dagegen ihre Anfänge in um so undurchdringlicheres Dunkel gehüllt. Die höchst ursprüngliche und einfache konstruktive Idee, welche dem dorischen Bau zu Grunde liegt, — jene aus der Anwendung der horizontalen Decke sich ergebende, einfache, ungegliederte Grundrißform — die ganze Detailbildung der struktiven Theile, welche so wahr und prägnant und zugleich in so vollendet schöner Form den Gedanken der Konstruktion verkörpert, endlich die mit größter Konsequenz durchgeführte Verbindung der einzelnen baulichen Elemente, die Syntax, könnten eine vollkommen neue und selbständige, von allem Vorhergegangenen unabhängige Schöpfung vermuthen lassen, wenn nicht gewisse Merkmale und zwar gerade sehr charakteristische, in dem neuen Schema als fremdartige, heterogene Elemente aufträten, die dem künstlerischen Gefühl nur unter der Voraussetzung verständlich werden, daß man sie als typische Verhärtung und Versteifung älterer, vielleicht früher einem andern Baustil lebendig und organisch einverleibt gewesener Formen auffaßt.

Das Wesen des dorischen Aufbaues wird uns erst klar, wenn wir in ihm ein organisch zusammenhängendes Conglomerat von Elementen zu erkennen vermögen, die sich zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise gebildet und entwickelt haben.

So lange man sich die dorische Bauweise als unabhängig von früheren Traditionen vorstellt, wird man immer auf gewisse, mehr als zweifelhaften Erklärungen ihrer Eigenthümlichkeiten kommen, die mit den einfachen, klaren Naturgesetzen des Kunstschaffens nicht in Einklang zu bringen sind. Die Ansicht, daß der dorische Stil ursprünglich aus Holzbau entstanden, hat nur in Beziehung auf die Deckenbildung einige Berechtigung, niemals aber kann jene kolossale Säulenarchitektur, die eigentliche Säulenordnung, ihren Ursprung in Holzkonstruktionen haben. Ihr können nur uralte, auf Erfahrungsregeln gegründete Traditionen der Steintechnik zu Grunde liegen. Unendlich viele Zwischenstufen müssen von der ersten schöpferischen Idee durchlaufen worden sein, um jene schon in dem ältesten bekannten dorischen Bau so bestimmt ausgesprochenen charakteristischen Verhältnisse und Details wenigstens empirisch festzustellen.

Wenn wir nun auch den Schöpfungstag der Formensprache, welche die Beziehungen zwischen Stütze und Last — die Konflikte — symbolisiren, in die Zeit verlegen könnten, die zwischen der sog. dorischen Einwanderung und jenen frühesten Monumenten liegt, wenn wir auch als zweifellos annehmen wollten, daß diese Formen nur von dem neuen kunstbeseelten Volke arischer Abkunft, das damals auf die Bühne der Geschichte getreten, erfunden und nach und nach durchgebildet wurden, so bleiben als Resultate einer früheren Entwicklungsphase, außer der empirischen Sicherstellung der Gesammtproportionen, noch jene räthselhaften Eigenartigkeiten übrig, welche sowohl als technisch-struktive wie auch als dekorative Symbole ganz unerklärlich sind, Formen, die keines Menschen, keines Volkes Phantasie in dieser oder auch nur verwandter Weise unmittelbar erfinden kann, und die aus diesem Grunde auf eine viel mannigfaltigere Differenzirung eines ursprünglichen Motives schließen lassen, als die übrigen, mehr als primäre Bildungen auftretenden und als solche leichter verständlichen Einzelformen des dorischen Stils.

Diese eigenthümlichen Erscheinungen am dorischen Aufbau bilden die Triglyphen mit ihren Anhängen, den Mutulen und den Tropfen.

Bekanntlich hat die Entstehung dieser merkwürdigen Details zu allen Zeiten die Architekten und Architekturforscher aufs lebhafteste interessirt und zu mehr oder weniger kühn gebauten Hypothesen angeregt, die alle eine konstruktive Bedeutung der Triglyphe zum Ausgangspunkt nehmen. Ich glaube aber kaum, daß irgend eine derselben den vollkommen befriedigt, der, unbefangen und mit praktischem Gefühle versehen, sie genauer untersucht. Wenn der Verfasser sich in diesen Zeilen auch mit jener ehrwürdigen Frage beschäftigt, so mag man es einer Idee zu Gute halten, die möglicher Weise zur Lösung derselben beitragen kann; die Lösung selbst ist damit keineswegs erbracht, aber es kann vielleicht der Weg künftiger Untersuchungen dadurch in eine Bahn gelenkt werden, welche ersprießlichere Erfolge ermöglicht als die bisher verfolgte. Was in den folgenden Zeilen als Anfangs- und Endglieder einer

Entwicklung aufgestellt, was als Zwischenstufen skizzirt wird, das kann nur durch vereintes Zusammenwirken der gesammten Kunstwissenschaft zu einer vollständigen, ununterbrochenen Kette von thatsächlichen Erscheinungen verknüpft werden, ohne deren Vorhandensein es ebenso unmöglich ist, mit größerer Bestimmtheit die Richtigkeit der vorzutragenden Ideen anzuerkennen, als diejenige der älteren Hypothesen.

Es erscheint nothwendig, zunächst die bekannten, von bedeutenden Namen getragenen und immer wieder reproduzirten Theorien über die Entstehung und die Bedeutung der Triglyphen einer kurzen Untersuchung zu unterziehen [1]).

Die Anhänger der uns durch Vitruv überlieferten Meinung der alten Architekten halten die Triglyphe für eine ursprünglich hölzerne Verzierung der Balkenköpfe.

Wenn auch nicht alle neueren Forscher in der Holztechnik den Ursprung des Motives sehen, sondern die Triglyphe wie den ganzen dorischen Aufbau, wohl mit allem Recht, unmittelbar der Steinkonstruktion entstammen lassen, so setzen doch alle hierüber entwickelten Theorien einen Zusammenhang zwischen den Querbalken (auch Ortbalken genannt) der Hallen und den Triglyphen voraus und nehmen daher auch an, daß jene ursprünglich direkt auf den Architraven aufgelegen haben, weichen aber im Weiteren wieder von einander ab, indem Vitruv und seine Anhänger die Metope als geschlossene Mauerfläche zwischen den Open (den Löchern, in welchen die Balken auflagen) bezeichnet, während die meisten neueren Forscher die Metope selbst als ursprünglich offenes Loch erklären. Vitruv bestreitet zudem mit eigenthümlicher Begriffsverwirrung, daß die Triglyphen jemals Oeffnungen gewesen seien; es läßt sich daraus aber keineswegs schließen, wie dies versucht wurde, daß er hiebei eigentlich die Metopen meinte. Das von Vitruv als monotriglyphos bezeichnete System wird von einem der bedeutendsten modernen Stilisten, im Gegensatz zu Vitruv, so aufgefaßt, daß unter jenem Terminus nur eine, natürlich ziemlich gestreckte, offene Metope zwischen den nur über jeder Säule befindlichen, auf drei Seiten geschlitzten Triglyphen zu verstehen sei, so daß durch diese Konstruktion, die er für das ursprüngliche System erklärt, der ganze Epistyl zwischen je zwei Säulen von der Last des Geison vollkommen entledigt erscheint.

Es sei nun gestattet, diese Auffassungen, welche an sich wie in ihren weiteren Konsequenzen manche dunkle und bedenkliche Partien aufweisen, etwas zu beleuchten.

Zunächst: Lagen die Querbalken ursprünglich unmittelbar auf dem Epistyl, in gleicher Höhe mit den Triglyphen oder über denselben, in der Höhe des Geison? Bei den ionischen Monumenten findet sich durchgehends, daß jene Querbalken direkt auf den Architraven lagen. Wegen der relativ geringen Höhe des ganzen ionischen Gebälkes kam die Kalymmatiendecke ohnehin in die Höhe des Geison zu liegen, so daß es überhaupt nicht möglich war, die Balken höher hinauf zu rücken, im Gegentheil in vielen Fällen der Architrav nach innen noch niedriger gegliedert werden mußte als nach außen. Anders aber bei dem hohen dorischen Gebälke. Es ist konstruktiv entschieden naturgemäßer und auch dem historischen Gange entsprechender, anzunehmen, daß ursprünglich die Decke in gleicher Höhe mit der Hängeplatte lag, daß letztere jene andeutet und gleichsam ihre Fortsetzung ist. Warum hätte auch überhaupt die äußere Ordnung,

---

1) Im Nachfolgenden resumiren wir die Ansichten und Theorien Vitruv's und der mehr oder weniger von ihm abhängigen oder in seinen Anschauungen befangenen modernen Kunstforscher von Winckelmann bis Viollet-le-Duc, Reber, Lübke und besonders Bötticher, welcher in seinen hypothetischen Aufstellungen weiter ging, als alle seine Vorgänger, aber, wie uns dünkt, auf Kosten der inneren Wahrscheinlichkeit seiner Behauptungen. Hierüber ein weiteres im Text. Diesen Forschern, welche alle den struktiven Ursprung der Triglyphe voraussetzen, steht die flüchtig angedeutete Ansicht G. Semper's gegenüber (Stil, II. Bd. 1. Aufl., Anmerkung auf S. 407 ff.), wonach die Triglyphe „wahrscheinlich eine ausgezackte Bordüre, einen Saum darstellt und textilen Ursprungs ist.“ — Zwei ältere Forscher, Rosso (Untersuchungen über die Baukunst der Aegypter, Florenz 1787) und Quatremère de Quincy (De l'architecture Égyptienne, Paris 1803) und die neuesten Untersuchungen von Lepsius (Ueber einige ägyptische Kunstformen und ihre Entwickelung, 1871), welche alle die Beziehungen zwischen ägyptischer und griechischer Kunst festzustellen suchen, berühren die Frage der Triglyphen gar nicht.

die Außenarchitektur höher gebaut werden sollen, als es der im Innern der Cella zu schaffende Raum verlangte? Der Architrav erhielt daher auch im Innern des Pteron die ganze Höhe vom Kapitäl bis zur Decke, resp. bis zum Gesimse, und erscheint auch wirklich in verschiedenen archaischen Monumenten als eine ungetheilte Fläche.

Erst einer späteren Periode scheint es vorbehalten gewesen zu sein, nach innen den Architrav ebenfalls zu gliedern und in ähnlicher Form wie außen einen Fries unter die Balken einzuschieben. Es muß daher die Ueberzeugung ausgesprochen werden, daß bei einem dorischen Triglyphengebälke die Querbalken und die Kalymmatien von Anfang an in der Höhe des Geison lagen, wie es thatsächlich bei allen erhaltenen dorischen Monumenten der Fall ist, daß also eine Verkleidung der Balkenköpfe mittelst der Triglyphen von vornherein ausgeschlossen scheint.

Einen Zusammenhang der Balken mit den Triglyphen vorauszusetzen, liegt weder eine praktische Nothwendigkeit noch irgend ein Anhaltspunkt vor. Sämmtliche erhaltenen Monumente weisen darauf hin, daß dieser Zusammenhang nicht nur nie bestand, sondern daß er überhaupt nie bestehen konnte. Schon die unvermeidliche Lage des ersten Balkens unmittelbar neben dem Epistyl kann niemals mit der zweiten Triglyphe zusammengetroffen sein, und da naturgemäß die Eintheilung der Balken wie der Triglyphen nach gleichen Theilen vorgenommen wurde, so können sie schon aus diesem Grunde nie zusammengepaßt haben. Ferner ist nie Gewicht darauf gelegt worden, daß weder bei der einfachen Cella noch beim Peripteros die Balken ringsherum mit ihren Köpfen auf den Außenmauern oder Architraven auflagen, daß stets verschiedene Stellen vorkommen, wo die Balken parallel mit der Mauer laufen, daher hier die Gliederung des Frieses unmotivirt gewesen wäre.

Es mag nun zugegeben werden, daß in vereinzelten Fällen, aber nur in Tempeln ohne Peripteralanlage, zur Beleuchtung der Cella gerade an dieser Stelle, als der nach außen architektonisch am günstigsten gelegenen, ein Loch gemacht wurde, wie noch heutzutage zwischen den Consolen der Dachgesimse vereinzelte Oeffnungen gemacht werden, um die Bodenräume zu erhellen, womit denn das oft angezogene verführerische Citat aus Euripides, auf dem eigentlich die ganze Theorie der offenen Metopen ruht, sich erklären läßt; aber nicht zugegeben, im Gegentheil, bestritten sei die Wahrscheinlichkeit, daß die Triglyphen jemals mit den Balken zusammenhingen, und daß die Metopen vom Ursprung an Oeffnungen waren.

Die weiteren verschiedenartigen Fragen, welche mit der letztgenannten Anschauung in Verbindung stehen: ob überhaupt die Gliederung der Triglyphen geeignet ist, die hinter denselben befindlichen Balken zu symbolisiren, oder ob ihre formale Behandlung auf einen ursprünglich tragenden oder einrahmenden Körper schließen läßt, und endlich, ob es überhaupt mit den klaren, durchaus naturgemäßen Prinzipien griechischer Konstruktion sich verträgt, daß die Epistylien mit ihren kolossalen Dimensionen nur vorhanden sind, um von Säule zu Säule entlastet zu werden, und um nichts anderes aufzunehmen, als „Anathemata und Cultusgeräthe von Metall und Thon“, alle diese Fragen, welche sich an die Theorie der ursprünglich offenen Metopen knüpfen, und über welche erhaltene Ueberreste leider gar keine oder nur negative Auskunft geben, wird jeder Leser nach seiner Kenntniß der Antike selbst zu beantworten wissen. Sie berühren uns nicht näher, denn bei allen diesen Hypothesen wird die äußere Form der Triglyphe schon als vollständig fertiges, durchgebildetes Element vorausgesetzt, das einfach den Balkenköpfen vorgestellt oder als Stütze des Geison mit in den struktiven Organismus hereingezogen wird. Ueber das Wesen der Form selbst und ihren Ursprung erfahren wir nichts, und doch können wir mit Bestimmtheit annehmen, daß auch ihr, wie jedem baulichen Elemente, irgend ein einfaches ornamentales oder einem technischen Vorgange entstammendes Motiv zu Grunde liegt, das sich im Laufe der Entwicklung zu diesem eigenthümlichen Typus stilisirte.

Alle die zuvor erwähnten Fragen, alle jene früheren Theorien über den Zusammenhang der Triglyphen mit der Konstruktion lösen sich von selbst, wenn nur erst klar gemacht wird, woher denn eigentlich die Triglyphen kommen. Das soll nun im Folgenden versucht werden.





Anthonie Palamedes pinx — Rousselle sc.

LE CONCERT

(Cabinet de Mr de Jonge (à la Haye)

Imp. A. Quantin

Der Gang unserer Untersuchung muß naturgemäß folgende Fragen berühren und im positiven Sinne zu beantworten suchen:

1) Gibt es einen früheren, mit dem dorischen in den wichtigsten, ursprünglichsten baulichen Prinzipien und Elementen genau übereinstimmenden Stil?
2) Enthält dieser Stil eine Form, welche durch ihr Vorkommen, durch ihre Erscheinung, durch ihre künstlerische Behandlung Verwandtschaft mit den Triglyphen zeigt?
3) Welchen Modifikationen mußte diese Form naturgemäß sich unterziehen, wenn sie wirklich dem dorischen Stile einverleibt wurde und sich demselben anzupassen hatte?

Erst nach Erledigung dieser Vorfragen sind dann direkte Wahrscheinlichkeitsbeweise für eine thatsächliche Uebereinstimmung dieser gesuchten ursprünglichen Form mit den Triglyphen vorzubringen, und endlich ist zu erörtern, warum sich überhaupt dieses Motiv im neuen Stile erhalten und sogar auf die Dauer fortgepflanzt hat.

Hans Auer.

(Fortsetzung folgt.)

Neueste Forschungen zur holländischen Kunstgeschichte.*)

Von Oskar Berggruen.

I.



Wüßte man nicht, wie sehr manche an sich ganz bedeutungslose Notiz im Zusammenhange mit anderen Angaben oft geeignet ist, über einen dunklen Punkt der Kunstgeschichte ein unverhofftes Licht zu verbreiten, so könnte man sich Angesichts des hier zu besprechenden Werkes mitunter versucht fühlen, die Sallust'sche Frage nach dem literarischen operae pretium aufzuwerfen. Man bedenke: Volle sieben Jahre hat der Verfasser im Auftrage der französischen Regierung in Holland zugebracht, um in den dortigen Archiven und Sammlungen Daten zur Geschichte der holländischen Kunst zu sammeln. Zu diesem Zwecke mußte er, der Romane, sich dem für ihn doppelt schwierigen Studium nicht nur der älteren niederländischen Sprache, sondern auch der krausen Schriftzeichen und willkürlichen Schreibweise unterziehen, welche in den alten holländischen Schriftstücken und Urkundenbüchern die Geduld des Forschers in der Regel auf eine harte Probe stellen; er mußte sich ferner durch ganze Berge von Taufregistern, Hypothekenbüchern, Gerichtsakten und ähnlichen gähnenerzeugenden Schriftwerken durcharbeiten, um einzelne gehaltvolle Fundstücke aus dem massenhaften tauben Gestein herauszuholen; und schließlich wird der bloße Kunstliebhaber bei nicht wenigen, auf mühsame und scharfsinnige Weise erreichten Feststellungen des Autors hinsichtlich einzelner Nebenumstände in dem Leben von Meistern zweiten und dritten Ranges die Frage kaum unterdrücken, ob sich die Daten wirklich der an sie gewandten Mühe verlohnen. Allein das Zuviel ist in solchen, das Bedürfniß der strengen Forschung zunächst in's Auge fassenden Werken dem Zuwenig entschieden vorzuziehen, und gar manche Notiz, deren Werth wir heutzutage als problematisch bezeichnen, mag in Zukunft, mit neuen Entdeckungen sich verbindend, zu ungeahnten wichtigen Ergebnissen führen. So können wir diese Quellenstudien Havard's mit ungemischter Befriedigung aufnehmen und haben nur zu bedauern, daß kein germanischer Autor, ein niederländischer zu-

---

*) L'art et les artistes hollandais. Par Henry Havard. T. I—III. Paris, A. Quantin. 1879—1880. 8°.

nächst oder subsidiär ein deutscher, in der Lage war, die Schätze zu heben, welche Havard, dank der Kunstpflege des republikanischen Régime's in Frankreich, den Freunden der holländischen Kunst bietet.

Auf eine planmäßig abgefaßte Geschichte der Kunst in den Niederlanden hat es der Verfasser nicht abgesehen; erklärt er doch gleich in der Vorrede, daß es, trotz der Werke von Carel van Mander, Sandrart, Houbraken, Campo Weyerman und van Gool, trotz der alten Monographien über die holländischen Städte, wie sie Ampzing, Schrevelius, Bleyswijck, Commelin u. A. geliefert, und trotz der zahlreichen kritischen und historischen Arbeiten aus unserer Zeit, noch auf lange Jahre hinaus nicht möglich sein werde, eine erschöpfende und außer Zweifel stehende Darstellung des vergangenen Kunstlebens in den Niederlanden zu liefern. Ihm war es darum zu thun, aus den holländischen Archiven für die Kunstgeschichte des Landes soviel Material wie möglich an's Tageslicht zu ziehen und zu zeigen, daß „man mit Beharrlichkeit und Willenskraft diesen Archiven eine Menge wichtiger Geheimnisse entreißen könne", aus denen bei entsprechender Verwerthung vielleicht dereinst ein definitives Bild der Kunstbewegung in Holland zusammenzusetzen sein dürfte. Daß die Schwierigkeiten einer solchen Arbeit bedeutend sind, ungleich bedeutender für den Fremden als für die Nachkommen der Helden jener Tage, hebt Havard selbst hervor, und mit Recht knüpft er daran die Mahnung, daß die holländische Regierung in dieser Hinsicht etwas zu thun verpflichtet sei, da sie ja schließlich für die alte niederländische Kunst zum mindesten ein ebenso großes Interesse bekunden sollte wie die französische Kunstverwaltung. Ob diese Aufforderung von Erfolg begleitet sein werde, bleibt dahingestellt; inzwischen bilden die in Monographien und Essay's aneinander gereihten Resultate der Forschungen Havard's einen dauernden Gewinn, um so mehr, als sie mit allem Raffinement des modernen graphischen Darstellungsvermögens dargeboten werden und auf Schritt und Tritt urkundlich beglaubigt sind.

Der Autor führt uns zunächst nach dem, selbst im stillen Holland, so still erscheinenden Delft, wo er längere Zeit mit Vorliebe geweilt und zu seiner trefflichen „Histoire de la faïence Delft" Material gesammelt hat. Michiel Jansz van Mierevelt hat sich in neuerer Zeit kräftig aus dem Dunkel herausgehoben, welches durch drittehalb Jahrhunderte über seinem Namen gebreitet war, obgleich dessen Träger mit dem älteren Ravesteyn als Gründer der „bürgerlichen Porträtmalerei" in den Niederlanden anzusehen ist und bei Lebzeiten zu den gesuchtesten und bestbezahlten Malern gehört hatte; die ausführliche Monographie über diesen Künstler ist daher von allgemeinem Interesse. Zunächst stellt Havard fest, daß van Mierevelt's Geburtstag, nach van Mander, in das Jahr 1568 fällt und nicht, wie Bleyswijck in seiner „Beschryvinge der Stad Delft" behauptet, auf den 1. Mai 1567. Die von unserem Autor angegebenen Gründe sind unseres Erachtens überzeugend, und wir glauben auch, daß der Geburtstag sich nicht genau wird feststellen lassen, da der Künstler Anabaptist war und daher die Taufregister der Stadt Delft, welche übrigens erst seit 1616 regelmäßig geführt wurden, über ihn keine Aufschlüsse enthalten können, ein Civilstandsregister aber damals nicht existirte. Treffend führt unser Autor aus, daß das Porträtbedürfniß der vornehmen diplomatischen und aristokratischen Gesellschaft, welche sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Delft zusammenfand, nachdem die Stadt zur Residenz der „Stadhouder" erhoben worden war, unseren Künstler, der sich seine Sporen bereits als Maler von Stillleben und kleinen historischen Kompositionen verdient hatte, auf das Gebiet der Porträtmalerei hinüberführte, welchem er sich, durch die großen materiellen Erfolge angelockt, ausschließlich widmete. Aus der Porträtfabrik van Mierevelt's sind allerdings nicht zehntausend Bildnisse hervorgegangen, wie Sandrart in der „Academia nobilissima artis pictoriae" angeblich nach Mittheilungen des Meisters behauptet, ja nicht einmal fünftausend, wie Houbraken in seiner „Groote Schouburgh ꝛc." bemerkt; aber auf zwei bis dreitausend mag sich die Anzahl der von dem Künstler angefertigten Bildnisse wohl belaufen haben. Durch ein aufgefundenes Fragment des Rechnungsbuches des Meisters stellt Havard fest, daß der Preis eines Porträts im Durchschnitt 50 Gulden betrug; die Summe von 150 Gulden, welche Sandrart angibt und welche ihm Houbraken offenbar nachgeschrieben hat, erklärt unser Autor auf geistreiche und

überzeugende Weise durch die Verschiebung eines Beistrichs im lateinischen Texte Sandrart's. Allerdings erhielt der Künstler für Bildnisse, die er im Auftrage der Prinzen oder großer Städte malte, das Drei- und Vierfache; so werden ihm 1608 zweihundert Gulden für ein Porträt des Prinzen von Oranien von den Generalstaaten zugesprochen. Außerdem zog van Mierevelt aus Stichen, die Jacob Maetham und Johan Muller, dann sein Schwiegersohn Jacob Willems Delff nach den Bildnissen des Meisters anfertigten, beträchtlichen Nutzen: mehrmals ging er die Generalstaaten an, auf eine Anzahl von Abdrücken dieser Stiche zu subscribiren und ihm das ausschließliche Verkaufsrecht derselben zu gewähren. Seine Produktion war ganz kaufmännisch eingerichtet; von den besonders „gangbaren" Prinzen aus dem Hause Oranien hatte er stets mehrere Exemplare auf Lager und ebenso von seinen Kunden, den Königen von Böhmen und Schweden, sowie von anderen Fürsten, welche damals ihre Bildnisse zu verschenken pflegten, wie später Dosen und Ringe und heutzutage Orden und daher oft Bestellungen machten. Daß seine Söhne Pieter und Jan, dann seine Schüler Paul Moreelse, Pieter Montfoort u. A., sowie sein Enkelsohn Jacobus Delff reichlich aushalfen, steht außer Zweifel; daraus erklärt sich der auf vielen Bildnissen des Meisters, namentlich aus seiner späteren Zeit, ersichtliche Unterschied zwischen den stets sorgfältig und meisterlich gemalten, trefflich erhaltenen Köpfen und dem vernachlässigten, stark nachgedunkelten Machwerk des Kostüms. Der Künstler war eben eine strebsame Spießbürgernatur, und sein Ehrgeiz bestand darin, ein großes Vermögen zu sammeln, um eine patrizische Familie zu begründen. Deshalb nahm er, der Sohn eines kleinen Goldschmieds, den aristokratisch klingenden Namen van Mierevelt an, welcher, wie Havard zum ersten Male hervorhebt und beweist, ihm von Hause aus gar nicht zukam. Als er am 11. April 1589 die „jongedochter" Stijntge Pieters heirathet, wird er in das „Trouwboeck" der Stadt Delft einfach als „Michiel Janz scilder" eingetragen; nach damaliger Art der Kleinbürger führt er keinen Familiennamen, sondern bloß das bekannte, aus dem väterlichen Vornamen mittelst des Beisatzes „zoon" gebildete Patronymikon. Diese Eintragung besteht noch, wie ein beigegebenes Facsimile darthut, ganz unverändert. Auch in „Huwelykslegger" geht sie aus dem „Trouwboeck" ohne Zusatz über; erst später finden wir, wie das Facsimile nachweist, von der Hand eines anderen gefälligen Stadtschreibers den Namen van Mierevelt hineinkorrigirt und sogar der ehrsamen Jungfer Tinchen wird ein Familienname van der Pes zugeschrieben. Als der Künstler 1633 nach dem Tode seiner Jugendliebe die reiche Wittwe Anna van Beest heirathet, wird er schon als „Meester Michiel van Myerevelt" eingetragen. Nun ist sein aristokratisch klingender Name „von Ameisenfeld", welcher den zeitgenössischen Schöngeistern im Hinblick auf den ausgeprägten Erwerbssinn des Künstlers Stoff zu pikanten Epigrammen bot, förmlich recipirt; die wohlgefüllte Kasse des Meisters, sein Ruf und die Ehrenketten und Medaillen, welche ihm die Könige von Schweden und England und andere Fürstlichkeiten verliehen, vollenden die patrizisch angehauchte Physiognomie des Künstlers, die kein Geringerer als van Dyck in einem meisterhaften, von Willem Jacobs Delff gestochenen Bildnisse auf die Nachwelt gebracht hat.

Sehr interessant sind die aktenmäßigen Nachweisungen über das Vermögen des Künstlers, welche Havard bietet. Da alle seine Kinder aus erster Ehe, die beiden Söhne Pieter und Jan und seine drei Töchter Gertruyt, Maria und Commertje — die letzte, unvermählt gebliebene Tochter hat erst unser Autor entdeckt — sowie sein Schwiegersohn Willem Delff vor dem greisen Meister starben, so intervenirte das trefflich organisirte Waisenamt der Stadt Delft bei der Nachlaßaufnahme nach dem Tode des Künstlers im Jahre 1641. Das ausführliche Inventar, welches Havard aus dem Archive gezogen, gibt uns ein deutlicheres Bild von der Lebensweise des Künstlers, als alle alten Biographen, die bisher unsere Quellen gebildet haben. Er besaß drei Häuser in Delft, die noch bestehen und sieben Gütchen im fruchtbaren „Delfland" in der Ausdehnung von etwa vierzig Morgen, ferner öffentliche Obligationen im Werthe von ungefähr 50,000 Gulden und kleine, zu wucherischen Zinsen angelegte Privatforderungen von zusammen 5200 Gulden — ein Brauergeselle blieb mit 2 Gulden 10 Pfennigen im Schuldbuche des Künstlers — und eine ungeheure Anzahl von

Goldstücken aus aller Herren Ländern, so daß sich sogar viele den Kommissären unbekannte Münzen darunter befanden. Im Ganzen betrug das Goldgewicht bei 6000 Gulden, was nach dem heutigen Geldwerthe etwa 48,000 Mark ergibt, die der Künstler baar liegen hatte. Sein Silbergeschirr war unbedeutend — er trieb offenbar keinen Tafelaufwand, — sein Mobiliar ohne Luxus, und seine Bibliothek bestand nur aus 26 Werken, meistens Erbauungsbüchern. Interessant ist, daß der Künstler Carel van Mander's „Schilderboek" besaß. Seine Privatsammlung zählte 92 Gemälde, wahrscheinlich ohne besonderen Kunstwerth, da einzelne derselben, offenbar die werthlosesten, später um den Preis von 1—7 Gulden versteigert worden sind, und ein halbes Dutzend Portefeuilles mit Kupferstichen. Von besonderem Werth ist der Auszug aus den Rechnungsbüchern des Künstlers von 1621—1641, also aus seiner bestbezahlten Zeit, durch welchen die Preise seiner Bilder bestimmt werden können, obgleich das Waisenamt nur die nicht berichtigten Forderungen anführt. Havard gibt diesen Auszug vollständig und ebenso eine Liste von 62 unvollendet gebliebenen bestellten Bildnissen, die Jacob Delff fertig malte und ablieferte. Man findet darunter auch Fabrikswaare für's Lager, so drei Stück „König von Böhmen" (Friedrich von der Pfalz). Sein Gesammtnachlaß hat nach dem heutigen Geldwerth über zwei Millionen Mark betragen, eine Summe, die sich noch kein moderner Porträtist ermalt hat, obgleich die Preise heutzutage um so viel höher sind.

Das historische Interesse der Bildnisse van Mierevelt's that ihrer Erhaltung gewaltigen Abbruch; gar viele derselben verschwanden in den wechselvollen politischen Strömungen als „kompromittirend", und in der Zopfzeit wurden viele als „geschmacklos" vernichtet. Die von Gerard Hoet und dann von Pieter Terwesten gesammelten Auktionspreise zeigen, daß im 17. Jahrhundert van Mierevelt's Namen unter die Künstler vierten Ranges geworfen worden war, und daß seine Bilder oft zusammen mit werthlosem Zeug auf einem Haufen versteigert wurden. So werden zwei schöne große Bildnisse 1742 im Haag um 29 Gulden zugeschlagen. Erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts beginnen die Liebhaber den Künstler nach Gebühr zu schätzen. Havard gibt einen summarischen Katalog der bekannten Bildnisse des Meisters, der auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann, da sich viele Werke im Privatbesitz befinden, aber doch die allgemein zugänglichen oder aus Auktionskatalogen bekannten ziemlich erschöpfend anführt. Charakteristisch ist, daß der vielbeschäftigte Maler keine Zeit fand, zu zeichnen; trotz der eifrigsten Nachforschungen konnte Havard bloß drei ihm zugeschriebene Zeichnungen in allen Katalogen entdecken. Das Teyler-Museum in Harlem bewahrt ein Miniaturporträt, das nach seiner Inschrift die Tochter des Hugo Grotius von der Hand des Delfter Meisters darstellt.

Im folgenden Essay des ersten Bandes beschäftigt sich unser Autor mit Titus van Rhijn, „dem Sohne Rembrandt's, welcher als sprechendes Beispiel der Nichtvererblichkeit des Genius dasteht". Schon seit einem halben Jahrhundert weiß man durch ein in den Akten des Amsterdamer Bankerottgerichtes (Desolate boedelskamer) aufgefundenes Inventar, daß der junge Titus die väterliche Palette aufzunehmen versucht, bald aber sie muthlos aus der Hand gelegt hat, um sich dem Handelsstande zu widmen. Das Zusammenleben von Vater und Sohn seit dem Tode Saskia's van Uylenburgh ist in ein Dunkel gehüllt, welches selbst Vosmaer in seinem berühmten Werke nicht zu lüften vermochte; sie hausten auf der Roosegracht, woran zwei von Havard zuerst veröffentlichte, im Museum Fodor aufbewahrte Zeichnungen des Meisters, Ansichten des Thurmes der Westerkerk und der Stadt von der Raampoort aus, erinnern, und Titus verließ das väterliche Haus erst 1668, da er, 27 Jahre alt, seine gleichalterige Base Magdalena van Loo heirathete und in das Haus seiner Schwiegermutter zog. Sieben Monate darauf verließ er es als Leiche und ließ sein Weib guter Hoffnung zurück. Im Januar 1669 brachte Rembrandt's Schwiegertochter ein Mädchen zur Welt, welchem der große Meister bei der Taufe den Namen Titia ertheilte; am 8. Oktober 1669 starb der Künstler und schon 13 Tage darauf seine Schwiegertochter. So blieb seine Enkelin schon in ihrem ersten Lebensjahre unter dem, allerdings sehr wirksamen, Schutze des Waisenamtes zurück. Aus der Verlassenschaft des Großvaters konnte der rührige und pflichtgetreue Vormund Frans van Bylaert nichts retten, denn Rembrandt hatte seinem Sohne Titus den

Nachlaß Saskia's, der vom Künstler selbst auf 40,750 Gulden vor Gericht beziffert worden war, kaum zu einem Viertheil herauszahlen können, und deßhalb entstand zu Titia's Gunsten ein Prozeß zwischen den Verlassenschaften ihres Vaters und ihres Großvaters; allein Titia van Rhijn war doch nicht arm, da das Inventar ihres zu Ende 1669 geretteten Vermögens, welches Havard in den Akten aufzufinden so glücklich war, für die damalige Zeit sich ganz stattlich ausnimmt. In ihrem 17. Lebensjahre, 1686, betrug ihr Vermögen rund 16,000 Gulden, und ihr fürsichtiger Vormund verheirathete sie mit seinem Sohne, welcher dem Vater über die Mitgift des Mündels Quittung ertheilte. So läuft das tragische Geschick der Familie Rembrandt's in eine spießbürgerliche Ehe des letzten Sprossen aus, und während der weltberühmte Großvater in fortwährenden Geldnöthen insolvent lebte und starb, mag seine Enkelin das Behagen des kleinbürgerlichen Familienlebens in Holland voll genossen haben. Das Räthsel, wie Rembrandt das für jene Zeit beträchtliche Vermögen Saskia's, das Erträgniß seiner eigenen Arbeiten, sowie die nicht unbedeutenden Unterrichtshonorare seiner Schüler ausgegeben und wozu er Schulden gemacht hat, wird von Havard, trotz einer eindringlichen und aktenmäßigen Darstellung der Vermögenslage des Meisters, nicht gelöst; es fehlen eben alle Behelfe, um die Abzugskanäle des Geldes zu entdecken. Eine genial hingeworfene getuschte Federzeichnung Rembrandt's aus dem British Museum, welche seinen Sohn im Jünglingsalter darstellt, dann eine nicht ohne Humor concipirte Abbildung der massiven hinteren Façade der Amme des jungen Titus aus dem Teyler-Museum — beide Blätter werden zum ersten Male veröffentlicht — erregen das lebhafteste Interesse. Wohl mag der Meister sich noch glücklich gefühlt haben, als er zu Lebzeiten seiner geliebten Saskia das launige Conterfei der feisten Ernährerin seines Söhnchens scherzend entwarf und — wie wir auf dem guten Facsimile bemerken — sogar sorgfältig durch eine auf Pinseln und Spateln ruhende, den Buchstaben R sowie einige Farbenkleckse tragende Palette signirte.

Einige interessante und neue Notizen über Pieter Lastman, den Lehrer Rembrandt's, dessen Leben bisher noch in Dunkel gehüllt ist, dann über Pieter Montfoort, den Lieblingsschüler van Miereveldt's, ferner über Johannes Lingelbach, dessen bisher überall unrichtig angegebenes Todesjahr von unserem Autor durch eine von ihm entdeckte Eintragung im „Wooghdyeboeck" der Stadt Amsterdam auf das Jahr 1674 festgestellt wird, und über einen bisher unbekannten, ebenfalls Adriaen benannten Sohn von Adriaen van de Velde, dessen Existenz durch ein von dem Bürgermeister Jan Six kontrasignirtes Mandat des Amsterdamer Waisenamtes nachgewiesen wird, beschließen den ersten Band des besprochenen Werkes, dem auch ein summarischer Bericht Havard's über die von ihm in den verschiedenen holländischen Städten untersuchten Archive und öffentlichen Bücher beigegeben ist.

Den zweiten Band eröffnet eine höchst bemerkenswerthe Studie über die beiden Palamedesz. Es ist bekannt, daß über diese Künstler nur unbestimmte und unzuverlässige Angaben vorhanden waren, weßhalb die Autoren der besten neueren Kataloge in den Niederlanden die zuletzt von Waagen gelieferten, ganz unrichtigen Daten entweder gar nicht aufnahmen oder unter der Rechtswohlthat des Fragezeichens zum Abdruck brachten. Die wirkliche Quelle der bisherigen Biographen, d. h. derjenigen, welche nicht ihre Vorläufer einfach abschrieben, sondern selbständige Forschungen machten, war bisher die „Beschryvinge der Stad Delft" des ehrsamen und gewissenhaften Stadtschreibers Bleyswijck, welcher als Zeitgenosse und Mitbürger der beiden Palamedesz allerdings genau unterrichtet sein konnte. Bleyswijck stellt fest, daß Palamedes Palamedesz Stevers, Sohn eines in der Anfertigung von Vasen aus edlem Material berühmten Kunsthandwerkers, sich als Autodidakt durch das Studium der Bilder von Esaïas van de Velde so weit in der Malerei förderte, daß er als einer der besten Schlachten- und Soldatenmaler angesehen wurde, daß er am 25. März 1638 im Alter von 31 Jahren starb und einen älteren Bruder Anthoni Palamedesz Stevers zurückließ, welcher als Maler von Bildnissen, Conversationsstücken und Wachtstubenscenen sich einen Namen gemacht hatte und 1667 noch am Leben war. Kürzlich wurde im Taufregister der holländischen calvinischen Kirche zu London der Geburtstag des jüngeren Palamedesz entdeckt — sein Vater hatte sich nämlich einige Zeit in London aufgehalten, um für König

Jacob von Schottland einige Arbeiten anzufertigen — und die Richtigkeit von Bleyswijck's Angabe des Geburtsjahres 1607 ist außer Zweifel gesetzt. Havard hat ferner im Sterberegister der „Oude Kerk" zu Delft gefunden, daß der Künstler am 28. März 1638 beerdigt worden ist und in den „Meestersboeken" der Delfter Gilde von Sanct-Lucas, die sich heute in der königlichen Bibliothek im Haag befinden, entdeckt, daß „Palmedes Pallemedes" (sic!) am 25. Oktober 1627 als „Meester" aufgenommen worden ist. Eine Anmerkung besagt, daß er die Taxe von 6 Gulden durch zwei Abschlagszahlungen zu 3 Gulden berichtigt hat. Der ältere Bruder erscheint schon am 6. Dezember 1621 unter dem Namen „Antonis Palymedis" im Register der Gilde als „Meester Schilder" eingetragen und hat fünf Jahre (!) gebraucht, um die Taxe von sechs Gulden abzuzahlen. Nimmt man an, daß der ältere Bruder ebenfalls schon mit 20 Jahren Meister geworden sei — in einem früheren Lebensjahre war dies kaum möglich, da jeder Aufzunehmende eine Lehrzeit von sechs Jahren bei einem Meister der Stadt aufweisen mußte — so mag sein Geburtsjahr in das Jahr 1600 oder 1601 fallen. Der jüngere, talentvollere Bruder dürfte formell ein Schüler des älteren gewesen sein, und es stimmt vollkommen mit den Statuten der Delfter Malergilde von Sanct Lucas überein, daß Palamedes sechs Jahre später als Anthoni in das Meisterbuch eingetragen erscheint. Wie Waagen in der französ. Ausg. des Handbuchs (Bd. III, S. 353) dazu kommt, den Vater Palamedes, welchem er den Namen „Ernst Stevers" beilegt, als Lehrer seiner Söhne zu bezeichnen, obschon er gar kein Maler war, ist unerklärlich. Im Jahre 1635 ist in den Registern erwähnt, daß „Antoni Pallemedes Stucaerts" (sic!) zum Syndicus der Malergilde erwählt worden sei; dieselbe Würde hat er später viele Male, zuletzt 1673, bekleidet.

Die Züge von Anthoni Palamedesz sind uns nur durch eine Zeichnung bekannt, die der Friesländische Zeichner und Maler Tako-Hajo Jelgersma (1702 † 1795 zu Harlingen) nach einem Selbstporträt des Künstlers aus dem Jahre 1634 offenbar für den Kupferstich angefertigt hat; Havard gibt davon ein Facsimile in einer trefflichen Heliogravüre. Wohin das Original gekommen ist, konnte bisher nicht ermittelt werden. Ebensowenig weiß man leider, wohin van Dyck's Bildniß von Palamedes Palamedesz gerathen ist, das von Paul Pontius[1]) ziemlich mittelmäßig gestochen worden ist, welches Blatt Houbraken und Le Grand, der erstere für seine „Schouburgh" und der letztere für die „Vie des peintres flamands et hollandais" von Decamps ungleich schlechter nachgestochen haben. Aus dem Leben der Künstler stellt Havard ferner durch facsimilirte Eintragungen im Trauregister fest, daß der jüngere am 1. Febr. 1630 Maria Euwouts van S'Gravesande, eine Tochter der reichen, noch heute blühenden Patrizierfamilie van S'Gravesande ehelichte, der ältere aber am 16. März 1630 sich mit Anna Joosten van Hoorndyck, einem jungen Mädchen aus gutbürgerlicher Familie, verheiratete. Der letztere hatte von seiner ersten, im Jahre 1653 verstorbenen Frau drei Kinder: Palamedes, Joost und Maritge, von seiner zweiten Gattin Aegbien Woedewaerts einen Sohn Namens Arthur, die alle am Leben waren, als ihr Vater zu Ende 1673 oder Anfangs 1674 starb. Der jüngere, schon 1638 verstorbene Bruder hatte zwei Kinder hinterlassen. Alle diese Umstände sind von Havard aus den Akten des Delfter Waisenamtes nachgewiesen worden. Woher der Name „Steuaerts" stammt, der in dem Register der Lucasgilde eingetragen steht, ist noch ungewiß; die von Havard angenommene Erklärung von de Stuers in seinem Katalog des Museums im Haag, daß der Vater unserer Künstler Palamedes Stevensz (Sohn eines Steven) geheißen habe, erscheint uns nicht plausibel, da der Name nur Stevers und nirgends Stevens geschrieben vorkommt.

Von der Annahme ausgehend, daß der jüngere Palamedesz ein Schüler seines älteren Bruders gewesen, untersucht unser Autor, wer Anthoni's Lehrer gewesen. Wie sehr Waagen hinsichtlich beider Künstler auf dem Holzwege war, ist bereits erwähnt; auch Burger, welcher meint, daß Anthoni von Aalbert Cuyp beeinflußt gewesen sei, irrt offenbar, da dieser Meister

---

1) Der ungemein seltene dritte Etat dieses Stiches trägt die Bezeichnung: „Palamedes Palamedessen. Praeliorum pictor in Hollandia." (S. Wibiral: „L'Iconographie d'Antoine van Dyck" Leipzig, Alexander Danz, 1877, p. 92).

wahrscheinlich erst um 1605 zur Welt kam, also um vier bis fünf Jahre jünger war, als sein angeblicher Schüler, und die Malweise beider Künstler nicht nur keine Aehnlichkeit, sondern vielmehr eine prinzipielle Verschiedenheit aufweist. Bode und Meyer nahmen in ihrem neuen Kataloge der Gemälde-Galerie zu Berlin, bei dessen Abfassung die Forschungen Havard's bereits benutzt worden sind, an, daß Anthoni sich unter dem Einflusse von Miereveld und Frans Hals gebildet habe, und unser Autor tritt dieser Annahme mit dem Bemerken bei, daß Miereveld zur Lehrzeit Anthoni's im vollsten Glanze stand und daß sein Vater Jan Michelsz als Goldschmied wohl mit dem Vater Palamedes, der kostbare Gefäße schnitt, in Geschäftsverbindung gestanden haben mochte.

Den Umstand, daß von den so zahlreichen Arbeiten Anthoni's sich verhältnißmäßig so wenige erhalten haben, erklärt Havard mit Recht durch die Vergessenheit, in welche sein Name gerathen war. Im 18. Jahrhundert warf man seine Bilder mit denen von Dirk Hals, Le Duc und Pieter Codde in einen Topf; die „Geseldschapjes" Codde's namentlich gleichen so sehr denen von Anthoni Palamedesz, daß ein holländischer Katalog von 1734 ein derartiges Bild als von Codde oder Palamedes herrührend bezeichnet, ohne sich eine Entscheidung zuzutrauen. In der That, wenn man auch nur unsere von Rousselle wirksam radirte Illustration nach dem „Concert" Anthoni's im Besitze des Herrn De Jonghe im Haag mit der prächtigen „Tanzlection" Pieter Codde's vergleicht, welche Unger für unsere Zeitschrift so reizend und empfindungsvoll radirt hat (vgl. „Z. f. b. K." Bd. XI, 1876, S. 32), so ist schon kaum zu verkennen, daß die Gesellschaftsstücke beider Künstler nicht bloß nach ihren figürlichen und dekorativen Elementen, sondern auch in der Auffassung und Haltung große Aehnlichkeit besitzen. Dieselbe dürfte, wie wir glauben, Bode und Meyer bestimmt haben, den Einfluß, welchen Frans Hals auf Codde unzweifelhaft gehabt hat, auch bei Anthoni Palamedesz anzunehmen, obschon der letztere Künstler höchst wahrscheinlich Delft nie verlassen hat und Frans Hals aus Harlem nie nach Delft gekommen sein dürfte. Havard stellt für die Folge neue Aufschlüsse über Codde in Aussicht, denen wir mit Spannung entgegensehen. Was den jüngeren Palamedesz anbelangt, so erklärt Havard die geringe Anzahl bekannter Werke durch deren Verwechslung mit den Bildern von Jan Asselijn und Pieter van Laar.

Nachdem unser Autor dergestalt mit vieler Mühe über die beiden Delfter Palamedesz un po più di luce verbreitet und uns einen sehr werthvollen Versuch von Katalogen ihrer Werke gegeben hat, bleiben ihm in tiefem Dunkel noch zwei andere Maler zurück, welche nicht bloß den Namen Palamedes, sondern auch korrespondirende Taufnamen führen. Im Berliner Museum befand sich ein gegenwärtig wohl relegirtes, weil im neuesten Kataloge nicht mehr angeführtes, Bild mit der Signatur „A. G. Palamedes", welches Waagen schlankweg einem „Anthoni G. Stevens" zuschrieb, womit er offenbar den Delfter Anthoni Palamedesz meinte, der so unverhofft zu einem zweiten, mit G. beginnenden Taufnamen kam. Nun hat Havard in den unerschöpflichen Akten des Delfter Waisenamtes, welche das Archiv im Haag gegenwärtig birgt, richtig einen kindergesegneten Guilliaen Pallamedes aufgefunden, der einen Sohn Namens Anthoni gehabt haben konnte, ohne daß Näheres festzustellen war. Ein zweiter Palamedes Palamedesz aber ist durch ein signirtes und von 1662 datirtes allegorisches Bild im Rathhause zu Nymwegen außer Zweifel gestellt; auf ihn dürfte sich die Räubergeschichte beziehen, welche der verdächtige Gewährsmann Campo Weyerman von einem „Palamedes Palamedesz junior" erzählt. Vielleicht gelingt es einmal, auch die beiden auswärtigen juniores der Delfter Palamedesz in ein helleres Licht zu setzen; für die Kunstgeschichte wird dies jedoch keineswegs von so großem Belang sein, wie Havard's Aufschlüsse über die Delfter Meister dieses Namens.

Fritz Schaper's Goethedenkmal für Berlin.

Mit Abbildung.



Am 2. Juni ist in Gegenwart Sr. Majestät des Deutschen Kaisers das Goethedenkmal in Berlin feierlich enthüllt worden. Dem vornehmen, abgeschlossenen Wesen des Altmeisters entsprechend, ward am Saume des Thiergartens, von dem Marktgewühl des Tages durch eine doppelte Reihe von Bäumen getrennt, eine ruhige Stelle für das Denkmal ausersehen, die rings von hohen schattigen Bäumen umgeben ist, welche sich nach hinten dicht wie eine Coulisse zusammenschieben und so dem Monument einen wirksamen Hintergrund schaffen.

Zweier Jahrzehnte hat es bedurft, bis der Gedanke, welchen begeisterte Männer Berlins zuerst im Jahre 1859 bei Gelegenheit der Säcularfeier von Schiller's Geburtstag faßten, Gestalt gewann. Damals dachte man noch daran, auf dem gegenwärtigen Schillerplatz die drei Dichterheroen Goethe, Schiller und Lessing neben einander aufzustellen. Aber die drei zu diesem Behufe zusammengetretenen Komités konnten sich nicht einigen, und so wurde der Platz vor dem Schauspielhause Schiller allein zugesprochen, dessen Standbild am 10. November 1871 enthüllt wurde. Diese Enthüllung brachte zugleich die Angelegenheit des Goethedenkmals wieder in Fluß; damals wurde von dem Komité, dessen Vorsitzender der inzwischen verstorbene Professor Dr. Hotho war, eine Konkurrenz ausgeschrieben, deren Ergebnisse im Jahre 1872 in der Rotunde des alten Museums öffentlich ausgestellt wurden. Das große Publikum äußerte ein besonderes Wohlgefallen an dem Entwurfe des zu jener Zeit noch wenig bekannten Bildhauers Fritz Schaper, welcher seinen Goethe ganz jugendlich aufgefaßt und in drei Postamentgruppen eine ungewöhnliche Formenschönheit entfaltet hatte, während sich die Kritik und wohl auch die Majorität der Jurymitglieder für den imposanten Entwurf Siemering's aussprachen. Indessen konnte man sich nicht einigen, und so wurden die Urheber der vier relativ besten Entwürfe, Siemering, Schaper, Calandrelli und Donndorf, zu einer zweiten Konkurrenz aufgefordert, welche mit dem Siege Schaper's endigte. Se. Majestät der Kaiser, welcher von vornherein ein lebhaftes Interesse für den Schaper'schen Entwurf bekundete, hatte 30,000 Mark zu den Kosten der Ausführung beigesteuert, eine gleiche Summe hatte die Stadt Berlin gegeben, und etwa 20,000 Mark waren durch die Sammlungen des Komité's aufgebracht worden. So konnte der Künstler ohne Aufschub an die Arbeit gehen, nachdem er sich jedoch zuvor noch, auf den Wunsch der Jury und des Komité's, zu einer durchgreifenden Aenderung entschlossen hatte. Bei seinem zweiten Entwurfe war er nämlich in das andere Extrem verfallen: Goethe war ihm zu alt, zu grämlich gerathen. Wie er das erste Mal von der Trippel'schen Büste ausgegangen war, so hatte er sich beim zweiten Male die Rauch'sche Büste zum Vorbild genommen. In der endlichen Ausführung verschmolz er beide Typen zu einem neuen Ganzen von glücklicher Mischung. Goethe tritt uns als ein Mann von etwa fünfundvierzig Jahren entgegen: in seinem Antlitz verbinden sich apollinische Schönheit und Jugendfülle mit der Hoheit und Würde des Olympiers zu vollendeter Harmonie. Kleine Leidenschaften verdüstern diese hohe, reine Stirn nicht mehr, und die Falten um Mund und Kinn deuten auf harte, entsagungsvolle Kämpfe, welche der Läuterung und Festigung des Charakters voraufgegangen sind. „Iphigenie" und „Tasso", die in der Form vollendetsten Dichtungen Goethe's, sind bereits abgeschlossen, schon beginnt der sich im Vollbesitze seiner Kraft fühlende Meister rückwärts auf das Gesammelte zu schauen, und doch wirft er sich noch mit jugendlichem Feuereifer auf ein ihm neues Gebiet wissenschaftlicher Studien, auf die Naturwissenschaft. Zugleich kehrt aber auch die glückliche Stimmung jugendlicher Tage wieder: um die Mitte der neunziger Jahre entstanden die herrlichen Elegien, „der neue Pausias" und „Euphrosyne", in welchen sich die erotische Lyrik Goethe's noch einmal in ihrer ungetrübten, krystallklaren Schönheit zeigt. Und diese Phase in Goethe's Schaffen, diese Periode seines Lebens

schwebte dem Geiste unseres Künstlers vor, als er das Bild des großen Dichters schuf. Man wird schwerlich einen günstigeren Zeitabschnitt im Leben Goethe's finden, als ihn Schaper ausgewählt hat. In seiner Auffassung ist das allzu Jugendliche, das Studentenhafte ebenso glücklich vermieden wie die kühle Gemessenheit des hofmännischen Wesens.

Die beigegebene Abbildung klärt unsere Leser besser über die Intentionen des Künstlers auf, als es Worte vermögen. Sie zeigt auch, mit welchem Geschick er den Mantel, das ewige Kreuz aller Bildner, als Folie für die Gestalt verwendet hat, wie glücklich es ihm gelungen ist, durch die breite Anordnung der Falten auf der rechten Seite und durch die straffere Zusammenfassung des Gewandes auf der linken eine malerische Wechselwirkung zu erzielen, und wie trotz dieses anmuthigen Spiels von Licht und Schatten der monumentale Ernst vollkommen gewahrt worden ist. In dem edlen Kopfe aber hat Schaper neben die Goetheköpfe von Trippel, Tieck und Rauch einen vierten von gleich typischer Bedeutung gestellt.

Schon der erste Entwurf zeigte das Bestreben des Künstlers, in dem Aufbau mit dem herkömmlichen Denkmalschema zu brechen und auch dem Postamente eine Form zu verleihen, welche sich von der gradlinigen Strenge der architektonischen Linien entfernt und dem plastischen Charakter des Ganzen mehr anbequemt. Zu diesem Zwecke wählte er als Basis für die Dichterfigur einen hohen, cylindrischen Sockel, um welchen er statt der üblichen vier allegorischen Frauengestalten deren nur drei gruppirte. Von der Kreislinie ausgehend, ließ er dieselbe sich gewissermaßen in den verschiedenen Gliederungen des Aufbaues nach oben hin stetig verjüngen und verlieh dem Ganzen dadurch einen kräftigen, schwungvollen Zug nach oben, eine sich deutlich aussprechende Höhentendenz, welche das Monument schlanker und höher erscheinen läßt, als es in Wirklichkeit ist.

Auf drei marmornen Stufen erhebt sich ein etwa fußhoher kreisförmiger Sockel mit Deckplatte, aus welchem die Basen für die drei Postamentsgruppen im Halbkreis heraustreten. Das cylindrische Fußgestell der Statue ist dreifach gegliedert, in Basis, Schaft und Kapitäl, welches letztere durch Astragal und Eierstab verziert ist. Die Deckplatte der Basis ist so weit vorgekragt, daß sie den weiblichen Gestalten Raum zum Sitzen gewährt. Die jugendliche Maid rechts vom Beschauer, welche mit der Rechten einen zu ihr emporschauenden Erosknaben umfaßt, wird durch die Leier in ihrer Linken als die lyrische Poesie gekennzeichnet. Ihr lockiges Haar fällt in sanften Wellen auf Nacken und Schultern herab. Das feingefältelte Oberkleid ist von der rechten Schulter geglitten und läßt den Busen frei, an den sich der Knabe zärtlich schmiegt. Um die Beine ist ein Mantel, mit einem zierlichen Palmettenornament am Saum, in prächtigen Falten geschlungen. In der erhobenen Rechten hält Eros einen Pfeil, während er die Linke, welche eine reicherblühte Rose umschließt, auf den Schooß des jungen Weibes stützt. Die lyrische Poesie schöpft aus der Liebe ihre schönsten Inspirationen: das will diese Gruppe besagen. Eros erscheint nicht bloß als allegorisches Attribut neben der Lyrik, zur besseren Erklärung eines Begriffs, sondern beide Figuren sind von derselben Stimmung beseelt und so auch durch ein rein geistiges Band mit einander verknüpft. Dieselbe innige Beziehung waltet zwischen den Figuren der beiden anderen Gruppen.

Das Drama, links vom Beschauer, eine ernste Frauengestalt von erhabener, ehrfurchtgebietender Schönheit, trägt Diadem und Gewand einer griechischen Königin. Mit dem Ausdruck einer milden Trauer senkt sie das Haupt, welches hinterwärts durch einen auf die Schultern herabfallenden Schleier verhüllt ist. Sie hat die Hände über den Schooß gekreuzt: in der rechten hält sie einen Griffel, in der linken ein halb aufgerolltes Pergament. Auf ihre rechte Schulter lehnt sich ein dem Jünglingsalter sich nähernder geflügelter Knabe. Die umgekehrte Fackel in seiner Rechten, welche im Erlöschen begriffen ist, und seine ernste, trauervolle Miene lehren uns, daß er den Tod versinnlicht, welcher die endliche Versöhnung aller tragischen Conflicte bildet. Ein freundlicheres Bild gewährt hinwiederum die dritte der Gestalten, welche die wissenschaftliche Forschung unter dem Bilde einer jungen, schlichten Frau mit feingeschnittenen Zügen darstellt. Ihr Haar ist sorgsam geordnet und durch Bänder gehalten, wie es der ernsten Wissenschaft geziemt. Auf das rechte Knie, welches über das linke geschlagen ist, stützt sie einen geöffneten Folianten, dem ihre volle Aufmerksamkeit zuge-

wendet ist. Ein kleiner geflügelter Genius, welcher eine brennende Fackel, um ihr zu leuchten, empor hält, blickt wißbegierig über ihren Arm. Die leeren Flächen des Cylinders zwischen den Gruppen sind durch Tafeln ausgefüllt, von denen zwei mit einem vergoldeten Lorbeer- oder Eichenkranz geziert sind, während die dritte die Inschrift trägt:

GOETHE * ERRICHTET IM IAHRE MDCCCLXXX.

Obwohl ein Schüler Albert Wolff's, gehört Schaper doch derjenigen Richtung der Rauch'schen Schule an, welche durch Rietschel's Vermittlung in Johannes Schilling ihren eigenartigsten Vertreter gefunden hat. Die Rauch'sche Formenstrenge und Nüchternheit wird durch ein poetisches Element gemildert, die Trockenheit weicht einer reichen Anmuths- und Schönheitsfülle, ohne daß die monumentale Würde durch ein flüchtiges Spiel mit leerem Formenreiz beeinträchtigt wird. Wie einst Praxiteles die griechische Plastik dadurch förderte, daß er das menschliche Angesicht zum Spiegel der Seele machte, so sind auch die Vertreter dieser modernsten Richtung, Schilling und Schaper insbesondere, auf eine feine Durchgeistigung und Beseelung der Köpfe bestrebt. Was Schilling in den vier Gruppen am Eingang der Brühl'schen Terrasse in Dresden erreicht hat, dasselbe ist Schaper in den sechs Figuren gelungen, welche seinem Goethedenkmal einen herrlichen Schmuck verleihen: ein anmuthiges, malerisches Linienspiel innerhalb der Gruppen bei strengster, echt plastischer Geschlossenheit der Umrisse.



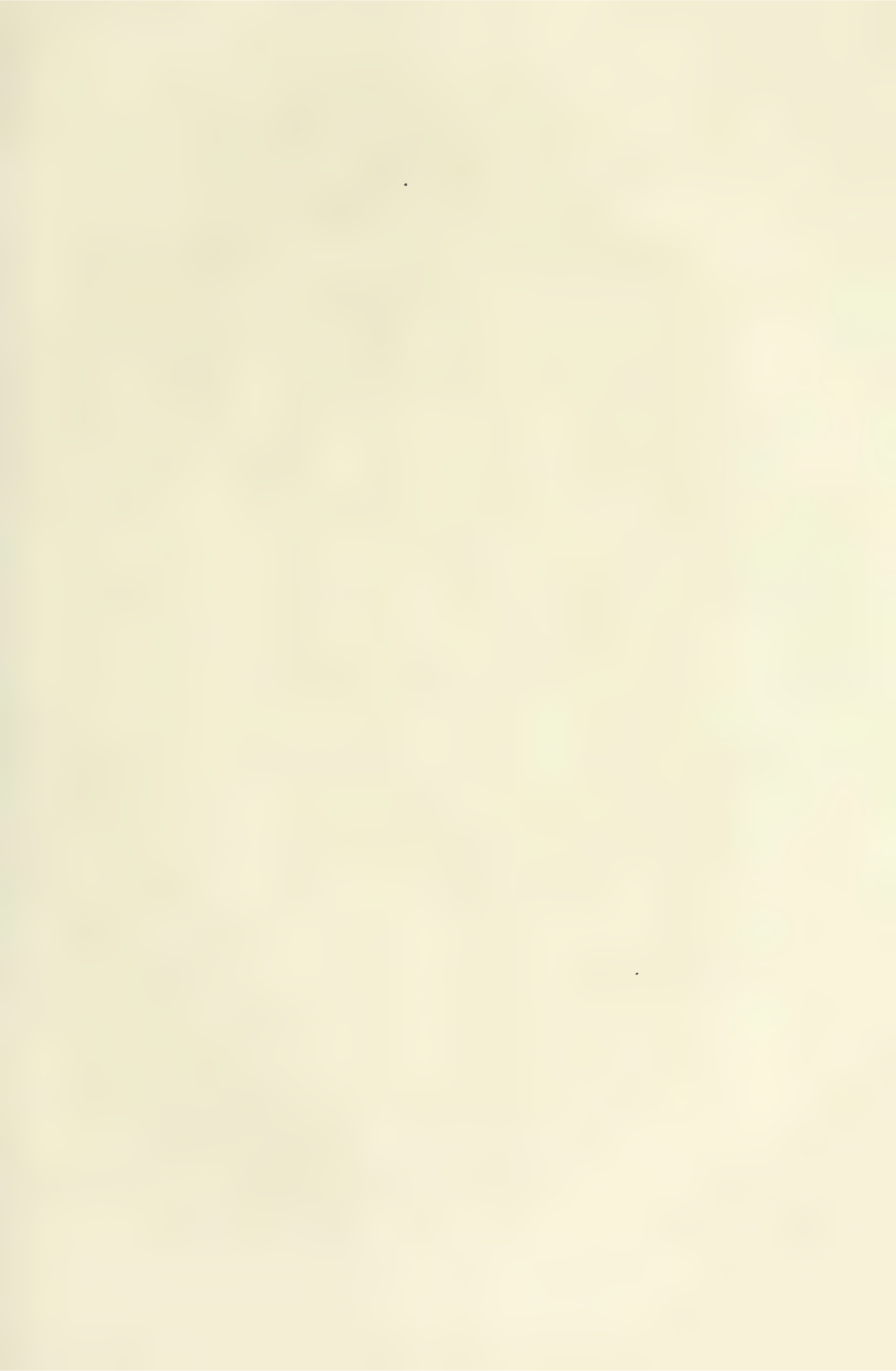
Goethestatue von Fritz Schaper.

Schaper's Goethedenkmal, welches der Künstler noch in jugendlichem Schöpfungsdrange concipirte, erscheint uns heute als die Arbeit eines völlig ausgereiften Mannes, der auf der Höhe seines Könnens steht. Acht Jahre emsiger Thätigkeit, während welcher das Bismarckdenkmal für Köln, das Gaußdenkmal für Braunschweig, der Siegesbrunnen für Halle und die Entwürfe zu dem Moltkedenkmal für Köln, dem Lessingdenkmal für Hamburg und zur Victoria für das Berliner Zeughaus vollendet wurden, haben die Ausführung des Goethedenkmals begleitet, welches sich als die reifste Frucht seines Schaffens präsentirt.

Schaper hat seine künstlerische Laufbahn bei einem Steinmetz eröffnet. Was dem aufstrebenden Jüngling damals wenig behagte, sollte dem Meister zu Gute kommen. Er hat die Marmorausführung des Goethedenkmals nicht fremden Händen überlassen, sondern eigenhändig das ganze Werk, dessen Gesammthöhe ca. 20 Fuß beträgt, übergangen. Namentlich sind die Fleischpartien mit einer bewunderungswürdigen Sorgfalt ausgeführt: schwellendes, blühendes Leben leuchtet uns überall von der Fläche des Marmors entgegen.

Am Abende des Enthüllungstages erhielt Schaper die freudige Mittheilung, daß Se. Majestät der Kaiser seine Verdienste auch äußerlich durch die Verleihung des Professortitels anerkannt habe.

Adolf Rosenberg.



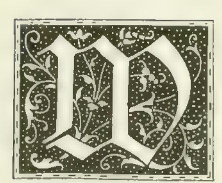

AVGVSTA PERVSIA MCCCCLXI



Predigt des heiligen Bernhard. Relief von Agostino di Duccio.

Die Arbeiten des Agostino di Duccio in Perugia.

Mit Illustrationen.



ie Perugia für Jeden, der die Entwickelung der umbrischen Malerei kennen lernen will, durch seine reichhaltige Pinakothek, seine Kirchen und die Fresken des Cambio von hohem Interesse ist, so sind auch Architektur und Plastik in der umbrischen Hauptstadt durch wichtige Monumente vertreten. Die erstere, um zu schweigen von den Ueberresten der Römerzeit, durch die merkwürdige kleine Kirche S. Angelo, den Palazzo pubblico, ein bedeutendes Denkmal italienischer Gothik, und andere Bauten; die ältere Plastik durch die berühmte Fontana maggiore und das Grabmal Benedict's XI. in S. Domenico.

Auch aus der Frührenaissance besitzt Perugia ein Monument, welches für die Geschichte beider Künste gleich bedeutend ist, in der Façade des Oratorio di S. Bernardino (auch Oratorio della Giustizia genannt), eines im Osten hart an der Stadtmauer neben der Kirche S. Francesco del Prato gelegenen Gebäudes, welche laut Inschrift im Jahre 1461 vollendet wurde. Die Façade selbst wie die plastische Dekoration sind das Werk eines Künstlers, dessen Name bis in dieses Jahrhundert hinein unverdienter Vergessenheit anheimgefallen war. Er selbst nennt sich in der Inschrift (OPVS AVGVSTINI FLORENTINI LAPICIDAE) unter den Reliefdarstellungen, die sich über den Thüren befinden, nur mit seinem Vornamen Agostino. Durch den Irrthum des Vasari im Leben des Luca della Robbia (ed. Lemon. III, 68) war der Künstler zu einem Bruder dieses Meisters gemacht worden, obwohl der Name Agostino innerhalb der Familie der Robbia nicht bezeugt ist. Dieser Irrthum pflanzte sich fort in die Werke des Baldi

nucci, des Orsini und anderer Handbücher; erst Mariotti erhob Zweifel dagegen [1]), aber noch Cicognara [2]) und d'Agincourt (Hist. de l'art, III, 80) blieben bei der falschen Angabe stehen. Beseitigt wurde dieselbe erst durch Gaye, welcher verschiedene Dokumente aus Florentiner Archiven veröffentlichte, deren erstes [3]), ein Erlaß der Signoria von Florenz an ihren Gesandten zu Perugia vom 23. September 1461, den Urheber der damals eben vollendeten Façade „Augustinus antonii Guccii“ nennt, während in anderen die Lesarten Ducco, Aghostino d'Antonio di Ducco und andere sich finden.

Von diesem Künstler, dessen Lebenszeit sich nur im Allgemeinen nach den wenigen Arbeiten, die von ihm vorliegen, bestimmen läßt, sind außer den in Perugia befindlichen Werken nur vier Reliefs an der Façade des Doms von Modena, die Wunder des heil. Gemignano darstellend, nachweisbar, deren Anschauung mir leider nicht vergönnt gewesen ist [4]). Aus dem Leben des Duccio erfahren wir nur — durch ebenfalls von Gaye III, 465 veröffentlichte Dokumente — daß er den Marmorblock, aus dem nachmals Michelangelo seinen David fertigte, und aus dem er einen Giganten herstellen sollte, verhauen hatte, so daß er ihn unvollendet liegen lassen mußte, ohne jedoch — ein Zeugniß von dem Rufe, dessen er sich damals (1466) erfreute — seinen Gehalt deßhalb verkürzt zu sehen.

Wenden wir uns zu den Arbeiten des Künstlers in Perugia, vor Allem zu seinem Hauptwerke, der Façade von S. Bernardino. Ich bedauere, dieselbe nicht in farbiger Abbildung geben zu können, da sie nur aus einer solchen vollkommen gewürdigt werden kann, indem der schöne architektonische Gesammteindruck zum großen Theil auf der Anwendung der Polychromie beruht, durch welche bei allem Reichthum des plastischen Schmuckes die einfache Gliederung des Ganzen in größter Klarheit hervortritt. Doch giebt die Radirung wenigstens die malerische Wirkung des Ganzen trefflich wieder. Ein Triumphbogen bildet das architektonische Hauptmotiv; auf zwei Pilastern, die je zwei giebelbekrönte, mit Statuen besetzte Nischen enthalten, ruht das Gebälk mit der oben erwähnten Inschrift; darüber erhebt sich das Giebelfeld mit den Reliefsfiguren des thronenden Christus und zweier anbetenden Engel auf blauem Grunde.

In dekorativer Hinsicht gehört die kleine Façade wohl zu den anmuthigsten Schöpfungen der Frührenaissance. Die größte Leichtigkeit der Erfindung spricht sich in dem fast überquellenden Reichthum ornamentalen und figürlichen Schmuckes aus, der indeß bei der weisen Vertheilung von Licht- und Schattenmassen und der vorherrschenden Anwendung des Basreliefs weit entfernt ist, den Eindruck des Ueberladenen hervorzubringen. Die einzelnen Ornamente, die zahlreich angebrachten Festons, die Kränze, welche oberhalb des Bogens die beiden Greife, das Wahrzeichen Perugia's, umschließen, die Arabesken an den Thürumrahmungen sind in Schönheit der Zeichnung und Sauberkeit der Ausführung gleich musterhaft. Ganz besonderes Interesse erweckt jedoch der figürliche Schmuck, der im Verhältniß zu der Stellung, die er in der gleichzeitigen Florentiner Skulptur beanspruchen darf, bisher noch keine genügende Würdigung erfahren hat.

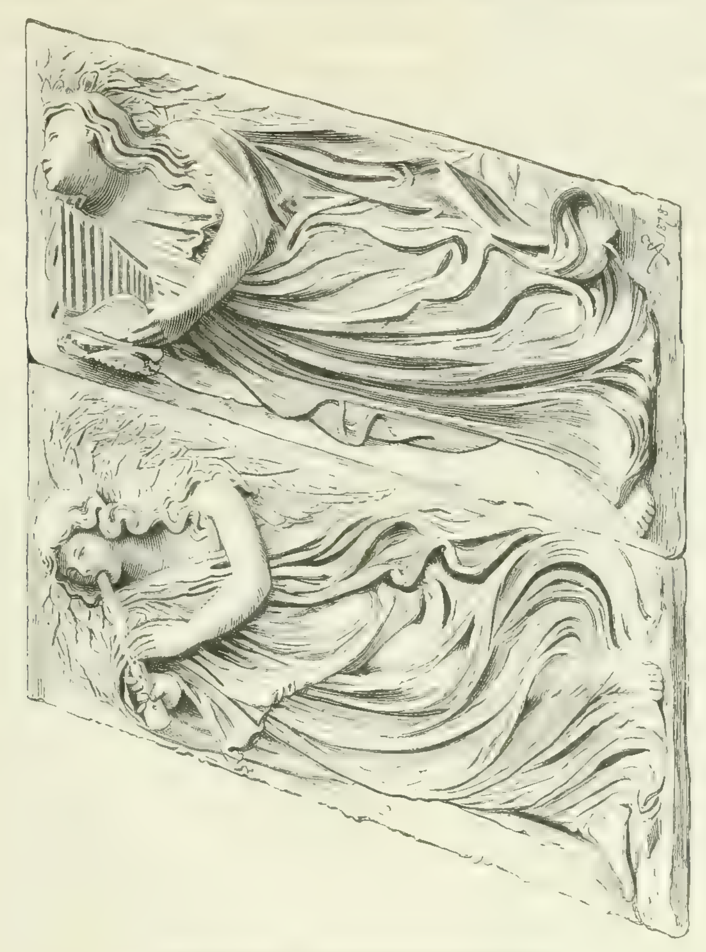
1) Lettere pittoriche perugine, p. 100.

2) Storia della Scultura II, 115, Note 1: „Quest' Agostino è indubitatamente il fratello di Luca della Robbia.“

3) Carteggio di lettere inedite I, 196.

4) Inschrift: „Augustinus de Florentia 1442“.

Den Mittelpunkt des Bogenfeldes und somit der gesammten Darstellung bildet der Heilige, dessen Namen der Bau trägt, eine hagere asketische Gestalt, von einer Mandorla umgeben, die rechte Hand erhebend, in der linken ein offenes Buch haltend. Zu beiden Seiten umschweben ihn in streng symmetrischer Anordnung je vier auf verschiedenen Instrumenten musicirende[1]) Engel, theils ganz in ihr Spiel vertieft, theils andachtsvoll zu dem Heiligen emporschauend. Jede dieser Gestalten ist von individuellem Leben beseelt, zeigt auf ihre eigene Weise die alle durchdringende ungekünstelte, tiefwahre



Musicirende Engel. Von S. Bernardino in Perugia.

Frömmigkeit, die dem von den konventionellen sentimentalen Engeltypen des Perugino und seiner Schule in der Metropole ihrer Wirksamkeit bald übersättigten Auge doppelt wohlthuend entgegentritt. Ueber die stilistischen Eigenthümlichkeiten bedarf es angesichts der beiden Beispiele, die ich — es sind die beiden untersten Figuren zur Linken des Heiligen — in einer nach den in der Universität zu Perugia befindlichen Abgüssen von mir angefertigten Aufnahme beifüge, nur weniger Worte. Man erkennt vor Allem in den bauschigen runden Gewandfalten, die nur im Allgemeinen den Bewegungen der Figuren entsprechen, an gewissen Härten in der Gewandung wie in den Köpfen,

1) Nicht, wie Lübke, Geschichte der Plastik, 2. Aufl. S. 546 angiebt, auf Geige und Triangel, sondern lediglich auf Blasinstrumenten, Flöten, Tuben u. s. w.

namentlich in den scharfen Kontouren der Augenlider und der strengen Behandlung des Haares, ein Kunstvermögen, das noch nicht zu derjenigen Freiheit vorgeschritten ist, die erst auf der Basis eines langen Naturstudiums möglich wird. In dem liebevollen Eingehen auf das innere Leben und in dem feinen Rhythmus der Bewegungen verräth sich dagegen bereits eine Kunstperiode, die vorwärts deutet und die Schwelle einer Zeit bezeichnet, die auch den letzten Anforderungen in formaler Beziehung gerecht wird.

Derselbe liebenswürdige Zug geht durch die anmuthigen Engelköpfe, die sich zu beiden Seiten an diese schwebenden Gestalten anreihen und das Charakteristische der kindlichen Natur in anspruchslosester Weise zum Ausdruck bringen. Es sind keine Idealbildungen, diese vollwangigen, frohen Kindergesichter; man ist bei einzelnen Köpfen, so bei den am Schluß dieses Aufsatzes abgebildeten, überzeugt, daß Modellzüge ziemlich unverändert wiedergegeben sind; dasjenige aber, was dem kindlichen Antlitz an sich von Idealem innewohnt, tritt uns hier in unverfälschter Reinheit entgegen, und namentlich der sinnige, ahnungsvolle Blick, der dem kindlichen Auge eigen ist, wird in einzelnen dieser Köpfe in seiner ganzen Poesie erfaßt.

Die Innenseite des Bogens enthält in Kassetten weitere einundzwanzig Engelsköpfe, die sich wie die besprochenen Darstellungen, von blauem Grunde abheben.

Die Platte, die sich über den beiden Thüren hinzieht, führt in mehreren Abtheilungen Scenen aus dem Leben des heil. Bernhard in Basrelief vor, mit landschaftlichem und architektonischem Hintergrunde, wobei der Himmel wieder durch blaue Färbung bezeichnet ist. Das Prinzip der perspektivischen Anordnung, wie es namentlich seit Ghiberti's Vorgang den italienischen Reliefstil beherrscht, hält sich hier weit freier von den so nahe liegenden Ausschreitungen als die meisten gleichzeitigen Leistungen. Namentlich die mittlere Darstellung, eine Teufelsvertreibung des Heiligen, ist in Bezug auf Gruppirung und dramatischen Vortrag der zahlreichen Figuren trefflich gelungen. Noch zwei erzählende Reliefs, ebenfalls der Verherrlichung des Heiligen gewidmet, befinden sich an den Pilastern unterhalb der beiden oberen Nischen, darunter besonders dasjenige rechts, welches den Heiligen predigend darstellt, wegen der Schönheit der Linien und der freien Gewandbehandlung, die einen augenscheinlichen Fortschritt im Verhältniß zu den übrigen Darstellungen aufweist, der Hervorhebung würdig (vergl. die Abb. am Kopf dieses Aufsatzes); es bezeichnet unter den erzählenden Reliefs der Façade den Höhepunkt des Künstlers und rechtfertigt vollkommen das von Burckhardt (Cicerone, S. 657) ausgesprochene Urtheil, daß er in einem viel näheren Verhältniß zur Antike stehe als die meisten seiner Zeitgenossen.

An den beiden Seiten der den Bogen tragenden Pfosten befinden sich im Ganzen zwölf Reliefs[1]), diejenigen an den Innenseiten mit Figuren in Nischen, die von je zwei kleinen Pilastern mit schwarzem Schaft eingefaßt werden. Sie stellen weibliche Engel dar, welche einzeln oder zu zweien auf Geige, Tambourin und Triangel musiciren; daneben finden sich allegorische Gestalten, die, weit entfernt von abstrakter Leere, vielmehr von frischestem Leben beseelt sind, wie die betende Figur des Glaubens, mit welcher — ein echt frühflorentiner naiver Zug — ein Knabe tändelt, während ein Hündchen muthwillig in den Saum ihres Gewandes beißt (s. d. Abbild.).

1) Zwei derselben in ungenugender Abbildung bei Perkins, Tuscan sculptors, pl. 27.

Weit geringer in kompositioneller Hinsicht und von flüchtigerer technischer Ausführung als die besprochenen Skulpturen erscheint der segnende Christus mit den beiden anbetenden Engeln im Giebelfelde, so daß man geneigt wird, diese Gestalten auf Gehilfenhände zurückzuführen.

Daß der Name des Agostino durch die Façade von S. Bernardino bei den Zeitgenossen zu hohen Ehren kam, bekundet das Schreiben, welches die Florentiner Signoria kurz nach Vollendung der Arbeit an ihren Gesandten zu Perugia richtete[1]), und worin der Künstler als „sculptor egregius" und mit sichtlichem Stolze als „noster civis, qui pro sua virtute patriae laudem affert", bezeichnet und, da er nicht nach Verdienst für sein Werk honorirt worden sei, der Befürwortung des Gesandten empfohlen wird, „cum ejusmodi viris, qui pauci admodum extant ejusmodi celebres, nullum constitui possit eorum opere condignum praemium."



Zwei Allegorien.

Nach dieser Hauptarbeit vor Allem läßt sich die kunstgeschichtliche Stellung des Agostino bestimmen. Man hat denselben namentlich als einen Richtungsgenossen des Luca della Robbia angesprochen. Der falschen Annahme, daß er sogar ein Glied der Robbiafamilie gewesen, wurde bereits gedacht; daß dieselbe vielleicht zum Theil mit, wenn auch nicht ausschließlich, wie Kugler meint[2]), durch den Umstand herbeigeführt wurde, daß die Reliefdarstellungen des Agostino farbigen Grund haben, ist nicht unwahrscheinlich; näher liegt es indeß, die Ursache dafür in einer anderen, wenig früheren Arbeit des Künstlers zu suchen, die, zum großen Theil in polychromer Terracotta ausgeführt, den Werken der Robbia weit enger verwandt ist und im Folgenden berührt werden wird. Der Stil der Skulpturen an S. Bernardino hat dagegen, wie bereits Kugler es aussprach, mit dem der Robbia nichts zu schaffen. Unberechtigt wäre es indeß, die Leistungen der Letzteren höher zu stellen, da die große Masse derselben im Vergleich zu den ersteren den Charakter des Handwerksmäßigen nicht verleugnet. Wenn aber Burckhardt (Cicerone, S. 657) speziell den Arbeiten des Luca nachrühmt, daß sie den Skulpturen des Duccio „an innerlichem Schönheitssinn und tieferem Seelenausdruck" überlegen seien, so kann ich mich davon selbst angesichts der im Florenti-

1) Gaye, a. a. O. I, 196.
2) Handb. d. Kunstgesch. 5. Aufl. II, 346.

ner Bargello aufbewahrten Reliefs mit den anmuthigen Kindergestalten nicht überzeugen, obgleich ich anerkenne, daß dieselben in formaler Beziehung unbedingt ein vorgeschritteneres Entwickelungsstadium bezeichnen. Eine Aehnlichkeit der Peruginer Façadenskulpturen mit dem Stile Donatello's, wie sie Gaye a. a. O. III, 466) und neuerdings Perkins [1]) hat erkennen wollen, läßt sich dagegen höchstens insoweit behaupten, als gewisse allgemeine Uebereinstimmungen in der Bildung namentlich der Kinderköpfe und etwa noch in der Gewandung zu Tage treten. Das dem Donatello eigenthümliche Streben aber, das Charakteristische der individuellen Erscheinung, unbekümmert darum, ob es künstlerisch schön oder nicht, auf Kosten höherer Anforderungen zum Ausdruck zu bringen, mit einem Worte, der rücksichtslose Realismus, als dessen Bahnbrecher Donatello in der italienischen Kunstgeschichte dasteht, findet in diesen Skulpturen schlechterdings keine Parallele. Was vollends die Behandlung des Reliefs betrifft, so wurde bereits darauf hingewiesen, daß Duccio sich hierin in hohem Grade maßvoll zeigt, während Donatello sich fast durchgängig in ausgedehntestem Maße von malerischen Prinzipien leiten läßt. In jeder Beziehung tritt uns Duccio vielmehr als eine selbständig schaffende künstlerische Persönlichkeit entgegen, und wenn wir nach Parallelen zu dem besprochenen Werke suchen, so müssen wir uns, abgesehen etwa von den ebenfalls der zweiten Hälfte des Quattrocento angehörenden Florentiner Skulpturen in S. Francesco zu Rimini [2]), auf das Gebiet der gleichzeitigen Florentiner Malerei begeben, wo sich bei Botticelli u. A. ähnliche Typen vorfinden und auch die sorgfältige Detaillirung namentlich der Gewänder wiederkehrt. Ob aber darin die Malerei, wie Lübke will [3]), die Plastik beeinflußte oder vielmehr den Vorbildern derselben folgte, ist eine offene Frage, zumal wenn man an Erscheinungen wie Verrocchio denkt, die in beiden Künsten schöpferisch auftraten.

Außer der Façade von S. Bernardino besitzt Perugia noch einige bezeugte Werke unseres Künstlers. Jene Arbeit war vermuthlich bereits von ihm in Angriff genommen, als er im Jahre 1459 für die Cappella di S. Lorenzo in der Kirche S. Domenico ein umfangreiches, eine ganze Wandfläche einnehmendes Dekorationswerk in Stuck, Terracotta und Marmor anfertigte. Die Komposition bildet in der Hauptanlage eine Vorstufe für die Façade von S. Bernardino; das Ganze ruht auf einem Unterbau, vor dem sich der Altar befindet; um einen großen, von Pilastern getragenen und wie diese mit Stuckornamenten auf blauem Grunde versehenen Bogen reihen sich ganz wie dort auf beiden Seiten je zwei Nischen, die von Heiligenstatuen besetzt sind; die beiden oberen Figuren, aus Marmor, haben nur bemaltes Haar, die beiden unteren, aus Terracotta, durchgängige Bemalung. Oberhalb des Bogens befinden sich zwei Medaillons mit gemalten Brustbildern. Eine reichgegliederte, mit Zahnschnitt, Eierstab und anderen Verzierungen versehene Attika und über dieser noch eine Lunette mit einer thronenden Madonna und zwei anbetenden Engeln in Hochrelief [4]), eingefaßt von einer gemalten Guirlande, bilden den oberen Abschluß des Ganzen. Die Figuren zeigen zwar

1) A. a. O. p. 201. Die ebenda als Thatsache hingestellte Annahme, daß Duccio in Deruta eine Terracottenwerkstatt gegründet habe, entbehrt jeder historischen Beglaubigung.

2) Darunter besonders die Reliefs der zweiten Kapelle links mit spielenden Kindern, der dritten Kapelle links mit den Allegorien der Wissenschaften und Künste und die Engelgestalten an der Wand der ersten Kapelle rechts.

3) Geschichte d. Plastik, 2. Aufl., S. 546.

4) Sämmtlich, wie die Farbenreste zeigen, ursprünglich ganz bemalt.

im Allgemeinen dieselben Formen wie diejenigen an S. Bernardino, haben jedoch einen oberflächlichen, lediglich auf dekorative Wirkung berechneten Charakter. Die weitgehende Anwendung der Polychromie — es finden sich außer dem Weiß des Marmors und Stuckes noch die Farben Blau, Roth und Gelb — hat, wie erwähnt, wohl hauptsächlich dazu verleitet, den Künstler der Familie der Robbia beizuzählen[2]. Die Urheberschaft des Duccio ist durch den von Mariotti (a. a. O., S. 98 ff.) veröffentlichten Kontrakt beglaubigt, in dem sich der Künstler Eingangs Achostino d'Antonio nennt; er erfüllte denselben pünktlich und erhielt außer den ausbedungenen 200 noch weitere 30 Fiorini für die Arbeit.



Porta di S. Pietro zu Perugia.

Erweckt dieses Werk nur mehr als Vorläufer der Façade von S. Bernardino Interesse, so ist dagegen die Porta di S. Pietro im Südosten der Stadt (S. d. Abb.) als ein hervorragendes Architekturwerk des Künstlers zu verzeichnen, welches er im Verein mit dem Peruginer Baumeister Polidoro di Stefano im Jahre 1475 begann und 1481 vollendete; ein stattlicher Travertinbau in edlem Frührenaissancestil mit sechs korinthischen Pilastern und reich dekorirtem Portal. Die städtischen Annalen von 1475 enthalten den Kontrakt, in dem sich der Künstler zur Ausführung binnen zweier Jahre für 2000 Fiorini verpflichtet, diejenigen von 1481 den Rathsbeschluß über die erst in diesem Jahre ausgeführten dekorativen Theile des Baues.

2) Noch die neueste Beschreibung Perugia's vom Grafen Rossi Scotti citirt das Werk (p. 71) unter dem Namen „Agostino della Robbia"!

Von den Skulpturen, die Agostino im Jahre 1475 für die Façade der sog. Maestà della Volte, dem noch erhaltenen imposanten Ueberrest des durch zweimaligen Brand (1329 und 1534) verheerten Palazzo del Podestà arbeitete, sind gegenwärtig nur noch Fragmente vorhanden, die in der mittelalterlichen Sammlung der Universität aufbewahrt werden. Es sind dies fünf ca. 1½ Meter hohe Basreliefs in Marmor mit einzelnen oder mehreren weiblichen Figuren, meist ohne Köpfe und Hände, so daß es ebenso unmöglich ist, die Motive der einzelnen Gestalten, beziehentlich Gruppen, wie den Zusammenhang der Reliefs unter einander zu erkennen. Die Draperien sind breiter behandelt als bei den Figuren von S. Bernardino.

Zum Schlusse sei es gestattet, auf ein anonymes Monument hinzuweisen, welches allem Anscheine nach auf keinen Anderen als Duccio zurückzuführen ist, nämlich das Grabmal des Andrea Baglioni an der Eingangswand des Domes von Perugia. Der Sarkophag, auf dem die Marmorfigur des Todten in jener bis um 1500 üblichen Weise starr ausgestreckt ruht, enthält an der Vorderseite zwischen korinthischen Pilastern aus rothem Marmor die Reliefsfiguren der vier Cardinaltugenden in weißen Feldern und ist oben und unten durch rothe Leisten abgeschlossen; er ruht auf drei weißen Konsolen mit rothen Zwischenräumen; die darunter befindliche, ebenfalls rothe Fläche schmückt ein weißer Fries mit der Grabschrift und zwei anderen Feldern, welche die Wappen des Verstorbenen, von kleinen Engeln gehalten, zeigen. Die Basis dieses mittleren Theiles besteht aus grauem Marmor, ebenso das Postament des Ganzen, das durch einen roth eingefaßten Fries mit Engelköpfen und Fruchtschnüren geschmückt ist. Außer der reichen Polychromie, die ursprünglich, wie geringe Farbenreste an den weißen Partien darlegen, noch durch Hinzufügung von Gold und Blau vermehrt war und die sich in Perugia sonst nur noch an den zwei besprochenen Werken des Agostino angewandt findet, macht vor Allem der Stil der figürlichen Bestandtheile, besonders der Reliefs der vier Allegorien, die Urheberschaft unseres Künstlers in hohem Grade wahrscheinlich. Ein chronologisches Bedenken liegt hiergegen nicht vor: das Monument trägt das Datum 1451 und würde sonach, falls unsere Annahme richtig, das erste sein, welches von der Thätigkeit des Florentiner Meisters in Perugia Zeugniß ablegt.

Paul Schönfeld.



Engelsköpfe.

Alfred Woltmann.

Geb. zu Charlottenburg am 18. Mai 1841; gest. zu Mentone am 6. Febr. 1880.

(Schluß.)

Um seinen jetzigen Standpunkt zu kennzeichnen und so zu sagen den Umriß seines neuen Holbein zu entwerfen, die Einzelforschung in das Gesammtbild aufzunehmen und von dem Holbeinstoffe in seinem ganzen Umfange auch nach dessen Umgestaltung gewissermaßen feierlich wiederum Besitz zu ergreifen, schrieb er den oben angeführten Aufsatz in Westermann's Monatsheften, meines Wissens die erste Darstellung der Holbeiniana in einem schlichten, gleichmäßig durchgeführten Gesammtbilde auf Grundlage der neuen Forschungen, die überhaupt erschienen ist.

Mit Vorwort vom September 1873 erschien dann der erste Band der „zweiten umgearbeiteten Auflage" von „Holbein und seine Zeit" unter dem Sondertitel „Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen" als ein in sich abgeschlossenes Ganze. Natürlich steht nun der ganze Inhalt völlig auf dem Boden der neuen Forschungen. Aber darin erschöpft sich nicht entfernt das Verdienst der „Umarbeitung", die etwa zur Hälfte ganz neu Geschriebenes an die Stelle des Alten gesetzt, aber auch in dem Uebrigen kräftig und sinnig geschafft hat. Alle Episoden und Exkurse sind nun erbarmungslos weggeschnitten, die Polemik ist hinausgewiesen, der Stoff, namentlich so weit er zur Vervollständigung des Bildes dient, angemessener vertheilt, die Durchführung eine möglichst gleichmäßige geworden. Man kann nicht unvoreingenommener und kühler einer fremden Arbeit gegenüberstehen, als Woltmann sich hier der mit Liebe und Begeisterung geschaffenen Arbeit seiner Jugend gegenübergestellt hat, und man kann schwerlich harmonischer strenge Kritik und frisches Produciren vereinigen, als es in diesem Bande geschieht. Wir haben ein paar (sehr wenige) Künstlermonographien, die sich in der Schilderung vom Leben und Wirken ihrer Meister neben Woltmann's Holbein (zweite Auflage) stellen können, aber keine einzige, die ihren Helden auf einen so reichen Hintergrund, in so mannigfaltige Umgebung stellt, wie jener, und dabei Hauptfiguren und Nebensachen so wohl gegen einander abgewogen, so meisterlich zum einheitlichen Bilde von völlig geschlossener Gesammtwirkung zusammengearbeitet hätte. Er war sich schon längst darüber klar geworden, und es wurde ihm immer klarer während der Arbeit, daß die Fassung des Thema's „Holbein und seine Zeit" ein unbewußter Tribut an eine dilettantische Mode glücklich überwundener Perioden in der Wissenschaft gewesen[1],

1 Skrupel waren ihm deswegen schon früh aufgestiegen; man erinnere sich der entschuldigenden und beschränkenden Erklärung des Titels schon im Vorworte der ersten Ausgabe (Bd. I, S. IX)!

und er hatte deshalb Sorge getragen, alle ähnlich dilettantischer Anschauung und Neigung entsprechenden und entstammenden Stücke und Eigenthümlichkeiten seines Erstlingswerkes zu beseitigen. Sehr gern hätte er schließlich den Titel seines Buches selber in solchem Sinne geändert; aber als er zu diesem Entschlusse kam, war es bereits zu spät: die Signaturen auf den zahlreichen bereits gedruckten Bogen konnten nicht mehr geändert und auch nicht desavouirt werden. So blieb dem in jeder Beziehung verbesserten Buche der alte Titel. Auch das Sprachliche ist noch gewählter und gefeilter als selbst in der zweiten Hälfte der ersten Ausgabe, kurz das Ganze eine unbedingt klassische Leistung auf dem Gebiete wissenschaftlicher Forschung und Darstellung.

Das Jahr 1876 brachte dann den Abschluß der Woltmann'schen Holbein-Arbeiten, zunächst die Lichtdruckpublikation der Silberstiftzeichnungen, in der Ausstattung des künstlerischen Theiles leider arg vergriffen: die bescheidenen Skizzen auf prätentiös großem Karton, ohne irgend eine wohlthätige Umrahmung versinkend in dem weißen Meere überflüssigen Papieres, für den äußeren Erfolg das Werk dadurch lähmend vertheuert; der Text aber natürlich mit der gewohnten Sorgfalt und Geschicklichkeit gearbeitet. Wichtiger war das Erscheinen des zweiten Bandes zum Holbeinwerke, welcher das für die Wissenschaft nothwendige ergänzende Material, namentlich musterhaft gearbeitete Verzeichnisse brachte.

So schloß, über dreizehn Jahre nach den ersten Publikationen, die Holbeinforschung Woltmann's ab. Kein Einzelgegenstand der Kunstwissenschaft hat so lange, so unausgesetzt, so intensiv Forscher- und Laienkreise in Bewegung gesetzt. Wie viel davon am Stoffe, wie viel an dem vornehmsten Bearbeiter desselben lag, wer wollte das abwägen! Jedenfalls lag das Entscheidende für diesen glänzenden Erfolg in dem unübertrefflich glücklichen Zusammentreffen Beider; und es wird diese Epoche der Holbeinforschungen zu den rühmlichsten Blättern in der Geschichte der Kunstwissenschaft gehören, der Name Alfred Woltmann aber mit dem Hans Holbein's für alle Zeiten untrennbar verknüpft bleiben. —

Ueber die sonstige Thätigkeit Woltmann's kann und muß ich mich kürzer fassen. Kaum als junger Doktor nach Berlin zurückgekehrt, begann er neben seinen Holbeinarbeiten eine ausgebreitete Wirksamkeit zu entfalten. In den Wiener „Rezensionen und Mittheilungen für bildende Kunst" hatte er sich bereits als Mitarbeiter eingebürgert, und er blieb dem Herausgeber als einer der eifrigsten Helfer treu, als derselbe die Raupe der „Rezensionen" in den Schmetterling dieser „Zeitschrift" metamorphosirte. In Berlin selbst erschien er als ständiger Kunstreferent der Spener'schen und der Nationalzeitung, welcher letzteren er bis in die letzte Zeit häufige Beiträge geliefert hat. Bald war er allgemein gesucht als Mitarbeiter von Zeitungen und Zeitschriften. Von ersteren hatten sich zahlreicherer und namhafterer Beiträge besonders zu erfreuen: die Augsburger allgemeine Zeitung, die Wiener deutsche Zeitung, die Münchener süddeutsche Presse. Unter den Zeitschriften allgemeineren Inhaltes gewannen ihn wohl zuerst die „Deutschen Jahrbücher", und zwischen Woltmann und dem ihm soeben im Tode nachgefolgten Herausgeber H. B. Oppenheim bestand eine Art zärtlichen Verhältnisses: Woltmann schätzte diesen als seinen „literarischen Vater", weil er es sich mit Freundlichkeit, Einsicht und Geschick hatte angelegen sein lassen, dem jungen Schriftsteller die gewöhnlichen Untugenden aller schriftstellernden Anfänger abzugewöhnen. Demnächst war er zu finden in „Unserer Zeit", in den „Ergänzungsblättern zur Kenntniß der Gegenwart" und deren Nachfolgerin, der „Deutschen Warte", im „Salon", in der

„Gegenwart", in „Westermann's Monatsheften", in der „Deutschen Rundschau", in „Nord und Süd", vereinzelt auch in „Ueber Land und Meer" u. s. w. Daß er zu den ersten Zierden aller wirklichen kunstwissenschaftlichen Zeitschriften in Deutschland gehörte, versteht sich von selbst: außer den schon genannten arbeitete er besonders für die „Mittheilungen der k. k. Centralkommission", für das „Christliche Kunstblatt", für von Zahn's „Jahrbücher für Kunstwissenschaft", für das „Literarische Centralblatt" und für das „Repertorium für Kunstwissenschaft", dessen Redaktion er schließlich sogar übernahm. Obgleich sprachlich sehr gewandt — er beherrschte als Schüler des französischen Gymnasiums in Berlin das Französische vollkommen, sprach aber auch nicht übel englisch und italienisch, — hat er doch nur wenig und meines Wissens nichts in einer fremden Sprache von ihm selbst Geschriebenes in ausländischen Zeitschriften publizirt. Ich weiß nicht einmal, ob außer der Fine Arts quarterly review irgend eine sich größerer Aufsätze von ihm rühmen kann. Er liebte es nicht, seine Kräfte zersplittern zu lassen; und daß eine schriftstellerische Wirksamkeit über das Gebiet der Muttersprache hinaus an sich in solcher schädlichen Weise wirkt, ist eine unbezweifelbare Wahrheit, die er durch die Erfahrung naher Freunde bestätigt fand. Von Sammelwerken, an denen er in erheblichem Umfange Theil genommen, führe ich nur an: den biographischen Theil des Textes zu „Deutschlands Kunstschätzen" (Leipzig, Payne), das „Allgemeine Künstlerlexikon" von Julius Meyer, die „Badischen Biographien" von Friedrich von Weech (Heidelberg, Bassermann, 1875), die „Allgemeine deutsche Biographie" und Robert Dohme's „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit" (Leipzig, Seemann), hierin Matthias Grünewald, Hans Baldung Grien, Hans Burckmair und Andrea Mantegna. —

Neben dieser ausgebreiteten schriftstellerischen Thätigkeit, in der er moderne Kunst und neue kunstwissenschaftliche Werke, kunstgeschichtliche Studien und praktische, die Kunst irgendwie berührende Fragen behandelte, begann er aber auch schon sehr früh eine Thätigkeit, die ihm später zu glänzenden äußeren Erfolgen verhelfen sollte: schon im Winter 1864 auf 65 und im nächstfolgenden hielt er in Berlin in dem einem ehemaligen Schüler mit Freude und Stolz dazu eingeräumten bescheidenen Hörsaale des — ehemaligen — Französischen Gymnasiums Cyklen von öffentlichen Vorträgen, vor einem kleinen, aber gewählten Kreise und mit entschiedenem Beifall. Das erste Mal behandelte er die Berliner Architektur, das zweite Mal eine Reihe einzelner hervorragender moderner Künstler. Hierbei begegnete es ihm, daß seine sehr unverblümt vorgetragene, nicht sonderlich hohe Meinung von Kaulbach eine Bewegung in dem sonst für ihn sehr eingenommenen Publikum erregte, die bei einem Haare die Fortsetzung des Vortrages unmöglich gemacht hätte. Er hat dann in Berlin, wo er auch der Lehrerschaft des großen Handwerkervereins angehörte[1]), noch aus verschiedenen Anlässen öffentlich gesprochen, doch erst in Karlsruhe begann er, von der im westlichen Deutschland sehr beliebten Sitte der Wandervorträge Nutzen zu ziehen. Jeden Winter pflegte er mehrmals seinen Wohnort zu verlassen, um in verschiedenen Städten kunstgeschichtliche Vorträge zu halten: überall ein gern empfangener und wieder gebetener Gast; denn seine Art vorzutragen hatte etwas sehr Bestechendes. Er wählte stets Stoffe, mit denen er durch genauere Beschäftigung gerade innigst vertraut war, und die theils im Allgemeinen, theils mit Rücksicht auf die Städte, in denen er zu sprechen hatte, einen lebhaften An-

[1]) Ein im Handwerkerverein gehaltener Vortrag war der in der Virchow-Holtzendorff'schen Sammlung in zwei Auflagen erschienene „Die Kunst und die Reformation".

klang voraussehen ließen. Diese behandelte er frei sprechend, d. h. er folgte einer festen Disposition, die den Gedankengang bis in's Einzelne vorweg feststellte, in der Form sich der Eingebung des Augenblickes anvertrauend. Durch große Uebung hatte er in dieser, wie mir scheinen will, einzig richtigen Manier eine große Virtuosität erlangt. Der ganz frei gehaltene Vortrag ist immer ein Wagniß auf Kosten des Publikums; er kann oft so anregend, sprühend geistreich, pikant sein wie die Unterhaltung eines gescheidten Menschen; aber er ist unberechenbar. Es kann einem sehr versirten Redner vorkommen, daß er beispielsweise über die neuere französische Kunst spricht und — Ingres vergißt; oder er überschreitet jedes erlaubte Maß der Zeit, oder vertheilt den Stoff zu ungleich — von gröberen Unfällen, die selbst dem Taktfestesten durch irgend ein widriges Ungefähr zustoßen können, ganz abgesehen. Der wörtlich präparirte Vortrag aber hat immer etwas Todtes: besonders der abgelesene, aber auch der auswendig gelernte. Selbst die größte rhetorische Fertigkeit bringt es hierbei höchstens bis zu einer leidlich guten Schauspielerwirkung, und der Vortrag soll ja eben kein Schauspiel, sondern eine — einseitig geführte — Unterhaltung sein. Diesen Charakter hatte Woltmann stets im Auge; und er wußte ihn zu erreichen und zu wahren. Die kurzen, einfach konstruirten Perioden, in denen er seine Gedanken zu gliedern pflegte — es geht das bei der früher erörterten realen Art zu denken, — kamen ihm dabei zu Statten. Er sprach in kurzen, fast wie kurzathmig — was er in Wirklichkeit bis vor einem Jahre nie war — klingenden Absätzen, nicht ohne eine fast manieristische Betonung. Aber er gebot über ein helles, klangvolles Organ, artikulirte scharf und sauber, wählte für alle wichtigeren Momente die Ausdrücke vorbedacht treffend und elegant, hatte bei einem nicht übermäßig großen Wortreichthum eine gewisse Vornehmheit der Diktion und hob das Bedeutendere ohne ersichtliche Kraftanstrengung mit Nachdruck, oft mit Wärme hervor. Ein Hauptgeheimniß seiner Redeerfolge bestand aber darin, daß er dem Publikum das Maß der Belehrung mit seltenster Geschicklichkeit anzupassen wußte. Nie wohl sprach er, ohne daß er etwas Eigenes, Neues dabei zu geben gehabt hätte. Aber er verstand dies mit gerade so vielem mehr oder minder Bekannten zu vermischen und es so unmerklich und bewußt aus dem Bekannten abzuleiten, daß er sowohl Interesse als auch Verständniß zu erwecken sicher war.

Etwas Anderes war es natürlich bei seinen akademischen Vorträgen. Hier legte er auf die Abrundung der äußeren Form absichtlich weniger Gewicht. Er imponirte und fesselte aber durch die Sicherheit der Stoffbeherrschung, durch die Fülle des Materiales, durch die Entschiedenheit des Urtheils und durch die überall sicht- und fühlbare warme Begeisterung für seinen Gegenstand. Seine methodischen Uebungen waren geschickt angeordnete und geleitete praktische Einführungen in das Handwerkliche der wissenschaftlichen Arbeit. Er hatte entschiedenes Lehrtalent, und es machte ihm Freude, zu unterrichten.

So fühlte er sich denn auch erst in Karlsruhe, als wichtiges Glied eines großen, wohlgefügten Schulorganismus, recht befriedigt und an seinem Platze. Aber auch sonst bewährte sich hier sein Glück: nicht nur, daß er einen sehr angenehmen Kreis junger, meist gleich ihm nicht einheimischer wissenschaftlicher Leute zu Austausch und zwanglosem Verkehr fand, der ihn allenfalls für das in Berlin in dieser Hinsicht Aufgegebene entschädigen konnte; er traf Karlsruhe überhaupt in einer Zeit erfreulichsten Aufschwunges. Die Nachwirkungen des deutsch-österreichischen Krieges machten sich hier mehr als ander-

wärts in dem Erwachen einer kräftigen nationalen Strömung geltend, der sich Alles, was Intelligenz hieß, willig und dienstbar einfügte. So wurde diese Erregung in dem ganzen geistigen Verkehre fühlbar und gab dem Leben eine Regsamkeit und Animirtheit, wie sie eigentlich nicht im alemannischen Temperamente liegt. Hier lebte er die Wiederaufrichtung des deutschen Reiches mit durch, von den ersten Kanonen von Weißenburg, die deutlich vernehmbar herüber grollten, bis zu der Einweihung der Straßburger Universität, der er selbst dereinst — leider nur zu kurz! — angehören sollte; und wie er nach dem Beginn dieser Karlsruher Glanzzeit gekommen war, so ging er vor dem Nachlassen des Impulses wieder fort. Aber der kurze Aufenthalt hatte genügt, ihm neuen Stoff für einige treffliche Arbeiten zu geben.

Zuerst wandte er seine Sorgfalt der Gemäldegalerie zu. Es gelang ihm, die Erlaubniß zu einer systematischen Umhängung, zur Umtaufe der vielen oft unglaublich falsch bezeichneten Bilder und zu einigen praktischen Einrichtungen, wie Namentäfelchen u. dgl., zu erwirken. Aber an einer gewissen Grenze angelangt, an der er nur ein „noch lange nicht genug“ als Feldgeschrei hatte, konnte er keine weiteren Zugeständnisse erreichen. Er glaubte, seinem persönlichen Wirken Nachdruck geben zu können, indem er sich mit dem Ansehen der Presse umkleidete; aber theils vergriff er sich in den Mitteln, theils verkannte er überhaupt die Situation. Einige thatsächliche Mittheilungen aus der Geschichte der Galerie erschienen maßgebenden Ortes als Indiskretionen, weil man nicht wußte, daß dieselben aus der kunstgeschichtlichen Literatur zu belegen waren, und hartnäckig glaubte, daß sie aus den Akten entnommen seien, in die man dem Professor, dem Beamten vertrauensvoll Einblick gestattet hatte. Dies hatte zur Folge, daß sein Werk, kaum halb gethan, liegen blieb und zum Theil die alte Konfusion wieder einriß. Die gereizte Stimmung, in die ihn das versetzte, war nicht die geeignete, um eine wirkungsvolle Vorstellung zu verfassen, und so fiel denn das Promemoria, das er scheidend dem Ministerium hinterließ, so rücksichtslos nach Form und Inhalt aus, daß es kaum möglich gewesen wäre, dasselbe zur Basis reformatorischer Schritte zu nehmen. Der feine Weltmann Woltmann konnte, durch sachlich unberechtigten Widerstand und Widerspruch in den Dingen, die ihm die höchsten waren, gereizt, von einer Schroffheit ohne Gleichen sein. Er war dann so im Eifer und so durchdrungen von der Macht der Wahrheit, besonders wenn sie recht drastisch formulirt wurde, daß er gar nicht wußte, wie grob er war. Die „Sache“ schien ihm dann jede Rücksicht auf die Person zur Bagatelle zu machen, und er war völlig betreten, konnte es gar nicht verstehen, wenn man ihm begreiflich zu machen suchte, daß die Personen in der Regel nicht geneigt seien, sich der „Sache“ wegen malitiös behandeln zu lassen.

Mehr Glück hatte er mit der Galerie des kunstliebenden und von seinen fürstlichen Mitteln den liberalsten Gebrauch machenden Fürsten Fürstenberg zu Donaueschingen. Von dem regierenden Fürsten dazu berufen, ordnete er die für die oberdeutschen Schulen höchst werthvolle Gemäldesammlung in dem 1869 vollendeten neuen Sammlungsgebäude ein, ebenso die Gypsothek, und verfaßte über beide im Jahre 1870 gedruckte Kataloge, von denen das Gemäldeverzeichniß geradezu musterhaft ist. Dem eigentlichen Verzeichniß wird eine Einleitung und je eine Abhandlung über die Schwäbischen Malerschulen und über Barthel Beham voraufgeschickt. In ersterer wird der „Meister der Sammlung Hirscher“ konstruirt und mit einem Verzeichnisse seiner Werke in die Kunstgeschichte eingeführt, in letzterer eine treffliche Charakteristik, ebenfalls mit Nach

weis aller bekannten Gemälde, geliefert. Meines Wissens ist dieser Katalog und die Sammlung selbst nicht so beachtet worden, wie beide es verdienen, obgleich Woltmann selbst im VI. Bande dieser Zeitschrift auf die schöne Sammlung und seine Arbeit darin in sachgemäßer Weise hingewiesen hat.

Im Jahre 1872 erschien dann Woltmann's „Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart“ (Berlin, Paetel), eine anspruchslose, aber trotzdem nicht unverdienstliche Arbeit, die man sehr mit Unrecht von gewisser Seite verunglimpft hat, als ob der Verfasser mehr damit gewollt hätte, als eben ausgesprochenermaßen seine Absicht gewesen. Streng wissenschaftlich gearbeitet oder nicht, genügend oder nicht, ist es doch die beste geschichtliche Darstellung der baulichen Entwickelung Berlins, die wir bis jetzt haben, und der in dieser Beziehung die entsprechenden Theile der Publikation „Berlin und seine Bauten“ nicht das Wasser reichen.

In demselben Jahre erschien auch der fünfte Band von Schnaase's „Geschichte der bildenden Künste“ in zweiter Auflage, bearbeitet von dem Verfasser unter Beihilfe Woltmann's. Ein Studium, dem er sich mit großer Liebe hingegeben, das Studium der mittelalterlichen Architektur, fand hier einen Abschluß, eine Verwerthung und einen Lohn, wie Woltmann es nicht schöner wünschen konnte. Gerade die interessanteste, umstrittenste, geheimniß- und aufschlußreichste Epoche, der Beginn der Gothik, fiel ihm in dem klassischen Werke zur Bearbeitung zu. Doch sprechen wir nicht von dem Glück, das er hier hatte; reden wir von dem Glück, das dem Werke nach der einsichtsvollen Wahl seines großsinnigen Meisters widerfuhr, als dieser einen Forscher wie Woltmann für diese Partie an seine Seite berief. Ein denkbarst entschiedener Gegner der neugothischen Bestrebungen — noch einer seiner letzten wuchtigen Hiebe (im Centralblatt) galt Herrn Reichensperger — hatte er historischen Sinn und Unparteilichkeit genug, um die hohe Bedeutung der Gothik an der Stelle, an welcher sie im kunstgeschichtlichen Verlaufe auftritt, voll zu erkennen und ihre Vorzüge zu würdigen. Zudem reizte ihn das Problem, das ihre eigenthümliche Entstehung dem Forscher darbietet. So hat er sich ohne Vorurtheil der Aufgabe gewidmet und mit treuem Fleiß das weitschichtige Material zusammengetragen und gesichtet. Will man ihn gerecht beurtheilen, so muß man sich jedoch erinnern, daß er nicht der Verfasser, sondern der Gehilfe des Verfassers war: nicht Alles, was und wie er es wollte und für richtig hielt, durfte er sagen, wie er denn z. B. bezüglich des Kölner Domes seine Ansicht der Schnaase'schen unterordnen mußte.

Kaum aber ist diese Arbeit beendet — gegen Ostern begann meiner Erinnerung nach der Druck, — so wird im Aprilheft dieser Zeitschrift die stattliche Reihe jener Aufsätze „Streifzüge im Elsaß“ eröffnet, welche die Vorstudien enthalten zu dem 1876 erschienenen Werke „Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß“ (Leipzig, Seemann). Dem Herausgeber dieser Zeitschrift gebührt das Verdienst, Woltmann zu einem eingehenden Studium und einer umfänglicheren Schilderung der Elsäßischen Kunst angeregt zu haben, wenn auch die topographischen Schilderungen in den „Streifzügen“ nicht ahnen ließen, was sich schließlich aus und auf ihnen gestalten würde. Doch das gehört schon in die Prager Zeit.

Bereits in den großen Ferien 1869 war er mit Unterstützung des Ministeriums in Italien, das er dann noch vier oder fünf Mal in längeren oder kürzeren Reisen besucht und bis in die entlegneren und kleineren Orte kennen gelernt hat. Auch andere Reisen unternahm er; denn ernstlich gedachte er der Verpflichtung, welche ihm mit dem

handschriftlichen Nachlasse Waagen's — 1868 — zugefallen: aus demselben eine Geschichte der Miniaturmalerei zu gestalten oder — da sich das bald als unthunlich erwies — an der Hand der Waagen'schen Notizen das Material dazu zu revidiren, zu vervollständigen und zu sichten und so den Plan Waagen's zu verwirklichen. Indessen fand er bald, daß eine Geschichte der Miniaturmalerei, wie sie sein müßte, d. h. mit reicher Ausstattung farbiger Reproduktionen, in Deutschland vor der Hand wenigstens unmöglich sein würde. Er begnügte sich deshalb, seinen Notizen für den Fall des Bedarfes Bemerkungen betreffs der etwaigen Nachbildungen einzufügen, im Uebrigen aber seine Ergebnisse in kurzen Charakteristiken zusammenzufassen und sie schließlich für die Geschichte der Malerei — am liebsten und besten in einer solchen — nutzbar zu gestalten. So reifte der Plan zu seinem letzten, unvollendet hinterlassenen Hauptwerke, der Geschichte der Malerei.

Als Anton Springer die Straßburger Universität bald wieder verließ, durfte man — und Woltmann selber — annehmen, daß er, nach seiner ganzen Stellung in der Wissenschaft und als bereits bewährter Erforscher der Elsäßer Kunst, der unumgängliche Nachfolger desselben sein würde. Indessen nichts weniger als rühmliche Verhältnisse und Machenschaften brachten es fertig, ihn fünf und ein halbes Jahr von dieser Stelle fern zu halten. Dafür hatte man in Oesterreich eine vorurtheilslosere Würdigung für ihn und berief ihn gegen Ostern 1873 auf den neu errichteten kunstgeschichtlichen Lehrstuhl der Universität Prag. Die Freude darüber wurde ihm vergällt durch den unmittelbar darauf erfolgten Tod seines Vaters, an dessen Sterbebett er nach Breslau geeilt war; und bald sah er sich genöthigt, auf dieselbe zu verzichten, da seine Bestätigung an maßgebendster Stelle gewisse Anstände gefunden, die er sich Ehrenhalber nicht gefallen lassen konnte. Von einem kurzen und durch seine Erfolge wenig ermuthigenden Versuche, von Karlsruhe aus in dem benachbarten Heidelberg als „Privatdocent" zu wirken, lohnt es nur der Vollständigkeit wegen Notiz zu nehmen. Doch im österreichischen Ministerium ließ man die Sache nicht stecken: ein neuer Ruf erfolgte ein halbes Jahr später, und dies Mal war dafür gesorgt, daß es nicht wieder Anstände gab. So nahm auch Woltmann, da es galt, einen neuen Posten für die Kunstwissenschaft zu erobern, an und siedelte zu Ostern 1874 nach Prag über. Vor seinem Scheiden — am 5. März — brachten ihm die Karlsruher Studirenden einen Fackelzug, der Zeugniß davon ablegte, welche Verehrung und Liebe er sich durch sein Wirken als Lehrer erworben hatte.

Natürlich stellte Woltmann sich in Prag mit großer Entschiedenheit auf die Seite der deutschen Professoren gegenüber den tschechischen, ein Umstand, der längere Zeit auf sein Verhältniß zu den Studenten ohne Einfluß blieb: auch die Tschechen hörten bei ihm in ziemlicher Anzahl. Da hielt er am 25. November 1876 seinen öffentlichen Vortrag über „die Deutsche Kunst in Prag", in welchem er den Nachweis führte, daß es dort eine autochthone, slavische Kunst nie gegeben, vielmehr Prag seine Kunstherrlichkeit den Deutschen zu verdanken habe, in späterer Zeit unter Mitwirkung italienischer Einflüsse. Die tschechischen Demonstrationen, die darauf erfolgten, sind bekannt. Woltmann selber, dem die Regierung energisch zur Seite stand, konnte nichts Weiteres thun, als seinen Vortrag möglichst wortgetreu veröffentlichen (Leipzig, Seemann, 1877). Daraus ergab sich, was sich von vorn herein von selber verstand: daß der Vortrag gar keinen provokatorischen, sondern einen ganz sachlich wissenschaftlichen Charakter hatte. Abzu-

sehen war ein Skandal wegen desselben nicht, aber unbegreiflich freilich eben so wenig. Er hatte eben doch eine seiner vorher charakterisirten Schroffheiten losgelassen und nicht bedacht, daß, was in einem Colleg, durch Dutzende von detaillirten und Alles motivirenden und wissenschaftlich abwägenden Vorlesungen hindurch, vorgetragen werden kann, ohne „Anstoß zu geben oder Befremden hervorzurufen" (wie er bevorwortend bemerkt), eine andere Wirkung übt, wenn es, in einen Vortrag von dreiviertel Stunden zusammengedrängt, vor einem in jeder Hinsicht gemischten Publikum als nackte Thatsache und einfache Behauptung ausgesprochen wird. Und wenn er vollends seine Probe im Colleg an dem Stoffe „mit Ausnahme der auf das neunzehnte Jahrhundert bezüglichen Stelle" vorgenommen hatte, so genügte gerade diese „Stelle", um zu reizen und zu verletzen, wo alles Uebrige wirkungslos vorübergegangen war: es war ebenso unnöthig wie kühn, den Tschechen den Architekten Zitek einfach zu escamotiren, weil er seine Studien in Wien gemacht und seinen ersten Bau in Weimar ausgeführt habe. Die Begabung, die das nirgends erlernbare Wichtigste an dem Manne ist, verdankt er doch dem Volksstamm, aus dem er entsprossen; und in der heutigen Zeit, in der die Ausbildung aller hervorragenderen Künstler eine mehr oder minder internationale ist, die nationale Zugehörigkeit eines Künstlers aus seinen Studienorten ableiten oder bestreiten zu wollen, ist ein mindestens wunderlicher Gedanke. Natürlich verleidete ihm das unangenehme Vorkommniß den Aufenthalt in einer Stadt, in der er sich schon ohne das nicht behaglich gefühlt hatte, vollends. Trotzdem mußte er noch fast zwei Jahre dort aushalten, bevor er durch den Ruf nach Straßburg erlöst wurde. Er hielt sich durch die Nachbarschaft Wien's, wo ihm liebe Freunde weilten, und zahlreiche Ferienreisen anderswohin, sowie durch seine wissenschaftlichen Arbeiten schadlos.

Schon Anfangs 1875 gab er (Stuttgart, Ebner u. Seubert) die „Kleinen Schriften von G. F. Waagen" (mit Lützow's und meiner Mitwirkung) heraus, denen eine sehr liebenswürdig abgefaßte, streng gerechte und an wichtigem Urkundenmaterial zur Beleuchtung der Berliner Kunst und insbesondere Museumszustände reiche Biographie Waagen's voraufgeschickt ist. Von dieser Publikation abgesehen, blieb er längere Zeit verhältnißmäßig still, um sich zu Größerem zu sammeln. Immer entschiedener strebte sein Sinn auf das Ganze der Wissenschaft zu. Wie er begonnen hatte mit dem Gefühl, daß der Kunstwissenschaft „vor Allem Specialforschung Noth thut", so brach sich mehr und mehr die Ueberzeugung bei ihm Bahn, daß es an der Zeit sei, das Zerstreute wieder zu sammeln, das Einzelne durch das Ganze wieder aufzuhellen, die Wissenschaft aus der wissenschaftlichen Arbeit erstehen — oder wenigstens nicht in ihr verschwinden, sich verzetteln zu lassen. So faßte er seine Elsaßstudien nicht als „Die deutsche Kunst im Elsaß", sondern zu einer „Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß" zusammen. Nicht was deutsche Kunst im Elsaß geschaffen, wollte er aufzählen, beschreiben, würdigen — das war Aufgabe des „streifzügelnden" Specialforschers gewesen — sondern die Geschichte der deutschen Kunst, wie sie sich darstellt an den Denkmälern des Elsaß, wollte er schildern. Die provinciale Kunstgeschichte wird ihm zu einem Auszuge der Kunstgeschichte überhaupt, demonstrirt mit Hilfe einer räumlich begränzten Gruppe von Denkmälern. Daß das bei einer so kleinen Gruppe hier und da gewaltsam aussieht und lückenhaft ausfällt, ist selbstverständlich. Aber die Tendenz ist bemerkenswerth, und die Ausführung relativ unübertrefflich.

Noch deutlicher trat dann die Einlenkung in die orientirende Richtung bei dem Plane zu einer Geschichte der Malerei hervor, besonders in der Form, die er diesem Plane gab. Es ist ja an sich weder sehr tiefsinnig noch neu, die Geschichte der Malerei mit der Malerei des Alterthums, nicht wie Kugler mit derjenigen der altchristlichen Zeit zu beginnen. Aber es ist ein Beweis, wie bewußter Weise und wie entschieden es ihm um die umfassende Orientirungswissenschaft zu thun war, daß er diese äußerste Erweiterung des Gebietes in seinen Plan aufnahm, obgleich das bei dem Gange seiner Studien keineswegs persönlicher Neigung entsprechen konnte und kaum ohne fremde Beihilfe zu bestreiten war, die er ja auch zu suchen sich entschloß.

Ehe die Ausführung dieses Planes begann, und ehe zumal er selber an Woermann's natürlich für das Folgende vielfach bestimmende Bearbeitung der antiken Malerei anknüpfen konnte, vollendete er die in seinem Vortrage begonnene Vernichtung der zusammengefälschten „böhmischen" Kunst des Mittelalters, indem er die Handschriftenfälschungen nachwies (Repertorium, Bd. II), durch welche die „Bohussus von Leitmeritz", die „Sbisco von Trautenau" und all' diese fingirten Herren in die Kunstgeschichte eingeschwärzt waren. Einige tschechische Tagesblätter bliesen Sturm; bald aber wurde von Seiten solcher Organe, die nicht bloß dem „nationalen" Fanatismus als Mundstück dienen, sondern eine gewisse wissenschaftliche Reputation aufrecht erhalten wollten, abgewiegelt, indem sie die Bemühungen Woltmann's für überflüssig zu erklären versuchten, da diese Fälschungen allerdings vorgekommen, aber ihnen, den Tschechen, schon seit dreißig Jahren bekannt seien. Man hatte sogar versucht, da Woltmann in seinem Vortrage seine weiteren Enthüllungen angekündigt hatte, Prävenire zu spielen; indessen hatte Woltmann vorsichtig seine Priorität gewahrt; auch war Niemand bis dahin so gründlich in der Beweisführung und in der Ausdehnung seiner Entlarvungen vorgegangen wie er; und ehrwidriger selbst als die Fälschung an sich war doch offenbar die eingestandene dreißigjährige Verheimlichung ihrer Entdeckung aus dem berüchtigten „nationalen Gemüthsinteresse" (Holbeinisch-Dresdener Angedenkens).

Kurze Zeit darauf erschien unter den Publikationen des „Allgemeinen Vereines für deutsche Literatur" sein Büchlein „Aus vier Jahrhunderten niederländisch deutscher Kunstgeschichte" (Berlin, Hofmann, 1878), dreizehn Aufsätze, die, meist aus öffentlichen Vorträgen durch entsprechende Ueberarbeitung entstanden, zum Theil schon früher hier und da in Zeitschriften abgedruckt, „einen engen geistigen Zusammenhang unter einander haben", wie der Verfasser selber im Vorwort als das leitende Motiv der Auswahl angiebt. „Mögen die einzelnen (Aufsätze) auch für sich entstanden und in sich abgeschlossen sein, so bildet doch das Buch ein Ganzes, indem es die moderne Kulturentwickelung der germanischen Völker in bedeutenden Momenten zu charakterisiren sucht." Da tritt also wieder mit voller Deutlichkeit und vollem Bewußtsein der Trieb zum Ganzen hervor. Es war ein wirklich tragisches Geschick, das ihn vom Schauplatze der Arbeit abberief, da der Zeitpunkt gekommen scheint, die Wissenschaft wieder größeren Zielen von höheren Gesichtspunkten zustreben zu sehen, als bei der an sich ja äußerst verdienstlichen und unumgänglichen, unentbehrlichen Arbeit der letzten zwei Jahrzehnte der Fall gewesen, und da er selbst sich mit all seiner Begabung, mit all' seinem Wissen, mit all' seinem Können und mit all' seiner Autorität anschickte, die Wissenschaft auf diese neue Bahn zu führen. Hierzu ein über den Bereich der eigenen Arbeit weit hinausreichendes wirksames Hilfsmittel in der Hand zu haben, entschloß er sich auch, wiewohl

der großen Arbeitslast wegen schwer, dazu, mit Hubert Janitschek in Prag zusammen die Redaktion des „Repertoriums für Kunstwissenschaft" zu übernehmen. Leider hat er keine Zeit mehr gehabt, die Zeitschrift sicher und fest in das gewünschte Fahrwasser zu leiten; vielmehr hatte er noch kurz vor seinem Ableben den Schmerz, das preußische Ministerium sich von der Unterstützung des Unternehmens zurückziehen zu sehen, während er die in mancher Beziehung gerechtfertigte Besorgniß hatte, daß das, was von dort aus an die Seite (oder an die Stelle?) des Repertoriums gesetzt werden sollte, der Gesammtwissenschaft den von ihm für nothwendig erkannten Dienst nicht werde leisten wollen und können.

Endlich, im Sommer 1878, erlebte er die Genugthuung, daß ihm der verwaiste Straßburger Lehrstuhl nicht länger vorenthalten wurde, und er siedelte zum Oktober dorthin über. Aber anstatt sich einige Zeit Ruhe zu gönnen, um einen nicht unbedeutlichen Anstoß seiner Gesundheit, den er aus Prag mitgebracht[1]), und der bei seiner Constitution naturgemäß zu den schlimmsten Befürchtungen Anlaß gab, einen verschleppten Katarrh mit beständigem Hustenreiz und leichtem Auswurf, durch verständiges Laviren rechtzeitig zu überwinden, ließ er sich durch eine in allzu euphemistische Form gekleidete ärztliche Diagnose in Sorglosigkeit einwiegen und stürzte sich in eine Ueberlast von anstrengender und aufreibender, bei seiner Anstößigkeit doppelt gefährlicher Beschäftigung, der er nur durch ein Wunder hätte nicht erliegen können. Alle berathenden Freundesstimmen überhörte er. Wenn er gewußt hätte, daß er nur noch knapp ein Jahr zu leben hatte, so hätte er nicht fieberhafter so zu sagen „die Reste aufzuarbeiten" sich bemühen können. Darin verursachte seine letzte Krankheit zwar einige Unterbrechungen, aber kein Nachlassen; eher das Gegentheil. Fand ich ihn doch im Sommer in Badenweiler ernstlich mit dem Studium des Spanischen beschäftigt, weil er der Bearbeitung der spanischen Malerschulen in seiner Geschichte der Malerei jedenfalls — und zwar womöglich in dem diesjährigen Sommer — eine Forschungsreise durch Spanien wollte voraufgehen lassen!

In erster Linie stand die Weiterführung seiner „Geschichte der Malerei", an der er rastlos bis wenige Tage vor seinem Tode — er ließ sich gleich nach seiner Ankunft in Bordighera eine Kiste mit Büchern nachkommen, um das nöthigste Arbeitsmaterial zur Hand zu haben — geschafft hat. Die Geschichte der mittelalterlichen Malerei konnte er bereits mit dem Vorworte des ersten Bandes am 1. Dezember 1878 abschließen. Sie zeigt, was er vorhatte und was er vermochte. Kein einzelnes Hilfsmittel der Forschung, nicht Autopsie, nicht archivalische Untersuchungen, nicht „Bilderkennerschaft", nicht Literaturstudium, sollte mehr an sich Werth und Berechtigung haben, sondern alle sollten fortan zusammen wirklich **dienen** dem einzigen Zwecke der Wissenschaft, der Erkenntniß der Wahrheit in dem ganzen Umfange des bestimmten wissenschaftlichen Gebietes. Es sollte aber auch vor allen Dingen der **kritiklose Autoritätenglauben** beseitigt werden. Grundsätzlich sollte nichts mehr nach jahrzehntelanger Tradition aus der letzten nächstliegenden „Quelle" vertrauend entlehnt und als Perle auf die Schnur gezogen, als Blume zum Kranze gewunden werden, nach der Weise der zweiten Periode unserer Wissenschaft, sondern bei Allem und Jedem sollte gewissenhaft auf die **ersten** Quellen der thatsächlichen Feststellungen und urtheilenden Behaup-

1) Nicht erst bei der in die großen Ferien fallenden Reise nach Rom sich zugezogen hatte.

tungen zurückgegangen und dort die Zuverlässigkeit und Brauchbarkeit strengstens kritisch geprüft werden. Es ist ja zum Theil bekannt, zum Theil aber noch in seinen Notizen verborgen oder in seinem Kopfe verloren gegangen, was er an oft beinahe heiter überraschenden Entdeckungen auf diesem Wege gemacht hat (man denke z. B. an den „Jarenus"!). In diesem Geiste unternommen und strengstens durchgeführt, steht seine Geschichte der Malerei neben der Kugler's beinahe wie Mommsen's römische Geschichte neben der Darstellung in Becker's Weltgeschichte. Die Malerei seit der Renaissancezeit eben so zu behandeln, hat er nur beginnen können. Es ist erfreulich, zu hören, daß bereits dafür gesorgt ist, den stolz angelegten Bau nicht Ruine bleiben zu lassen: der für den Anfang des Werkes von Woltmann erkorene Mitarbeiter, Prof. Karl Woermann in Düsseldorf, hat auch die Beendigung desselben übernommen, offenbar der Nächstberechtigte dazu; eine schöne, aber auch eminent schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe! Denn — man verzeihe die Uebertragung — schwierig ist's, mit Würde sich zu fassen auf einem Stuhl, den Woltmann leer gelassen!

Daß auch die Lehrthätigkeit Woltmann's Kraft sehr in Anspruch nahm, brauche ich kaum zu sagen. Er hätte den Verlust der kostbaren Jahre, die Springer's Sitz verwaist gestanden, wieder einbringen mögen. Daneben beschäftigte ihn die Anordnung der ansehnlichen und mit ungewöhnlichen ihm zugesagten Mitteln noch zu vermehrenden Sammlung. Zweimal, in Karlsruhe und in Prag, dort mit sehr bescheidenen, hier mit reichlicheren Mitteln ausgerüstet, ist er in der Lage gewesen, eine kunstgeschichtliche Sammlung als Lehrapparat anzulegen, und beide Male — über Prag urtheile ich allerdings nur nach mündlichen Mittheilungen, nicht nach eigener Anschauung — hat er sein früher gerühmtes Organisationstalent bewiesen. Es war mir auf Schritt und Tritt geradezu überraschend, zu sehen, wie gleichmäßig — von den Spezialitäten der Holbeinkunde und der elsässischen Kunst, die beide möglichst stark berücksichtigt waren, abgesehen — und wie verständnißvoll in der mir hier in Karlsruhe bei seinem Weggange hinterlassenen Sammlung bei ihrem lächerlich kleinen Umfange die verschiedenen Zeitalter, Künste, Schulen, Meister u. s. w. besetzt waren. Aber trotz der Kleinheit ließ die Anordnung und insbesondere die Katalogisirung sehr zu wünschen. Das Ganze machte den Eindruck einer Privatsammlung zum Handgebrauch. Man erkannte den Sinn des Spezialisten, der nicht oder wenig über seinen eigenen nächsten Zweck hinaus denkt oder sorgt. Als er in die Straßburger Sammlung eintrat (die Springer in der kurzen Zeit seines dortigen Wirkens kaum zusammenzubringen, aber nicht ordnend und katalogisirend zu bewältigen im Stande gewesen war, und zu der als eine haarsträubende indigesta moles eine au hazard zusammengeraffte Spezialsammlung angeblich für altchristliche Archäologie getreten war), da empfand er Angesichts des reichen Materiales und von seinem höher gewordenen Standpunkte die Nothwendigkeit einer Anordnung und Katalogisirung, welche die Sammlung — von allen persönlichen und sachlichen Sonderinteressen befreit — zu einer Art von Gegenbild der Wissenschaft selber gestaltete. Ich hatte die Freude, daß er meine in der Karlsruher Sammlung eingeführte Katalogisirung als diesem Zwecke entsprechend erkannte und mein Katalogschema annahm; und nun unterzog er sich der Riesenarbeit, jedes Stück der reichen Sammlung nach den erschöpfenden Rubriken dieses Formulares einzutragen. Die ersten Monate seines Straßburger Aufenthaltes ist er kaum zu etwas Anderem gekommen, um in sein Material erst im Allgemeinen Ordnung und Uebersichtlichkeit zu bringen.

Gleichwohl fand er noch in demselben Winter Zeit zu Vortragsreisen, und die Osterferien benutzte er zu einem Ausfluge nach dem Nordwesten Deutschlands, um Architekturen und Kunstsammlungen, die ihm noch unbekannt waren, kennen zu lernen. Es war eine rauhe, unfreundliche Jahreszeit, und aus Hamburg schrieb er klagend, daß ihm das nordische Klima schlecht bekomme. Trotzdem hielt er seine Zeit aus und stürzte sich heimgekehrt wieder in seine Ueberlast von Arbeit, bis er Ende Mai, aus einer mit besonderer Begeisterung und Anstrengung gehaltenen Vorlesung gebrochen nach Hause kam, mit Phantasien zu fiebern begann und auf jenes Siechbett sank, von dem er sich nicht wieder erheben sollte. Er hatte, das ist wahr, einen Wuchs, von dem man leicht auf eine hektische Anlage hätte schließen können; aber wer da aus Erfahrung weiß, was er im Sprechen, im Laufen, im — Tanzen ohne Ermüdung und Athembeschwerden irgend welcher Art leisten konnte, der wird ihn wahrlich nicht für brustkrank oder auch nur brustschwach gehalten haben. In der That braucht man ja auch nicht auf eine vorhandene Affektion zurückzugreifen, um seine schnelle Auflösung zu verstehen: eine Brustfellentzündung, namentlich auf der Basis einer vernachlässigten entzündlichen Reizbarkeit der Athmungsorgane, hat wohl schon Stärkere niedergeworfen. Im Herbst in Straßburg, wo ich ihn Ende Oktober, kurz vor seiner Abreise nach der Riviera, zum letzten Male gesehen, machte er einen erfreulichen, Hoffnung erregenden Eindruck. Husten, Rasselgeräusch beim Athmen, Auswurf, Alles war in mäßigem Grade vorhanden, das Aussehen auffallend gut, die Stimmung vortrefflich. Mit lebhaftem Interesse und eigener reger Theilnahme folgte er während mehrerer Besuche der beweglichen Unterhaltung, erzählte den Verlauf seines Tschechenskandales, erwähnte mit naivem Stolz, als Beweis seines echten Berlinerthums, daß sein Vater ihm schon als Knaben die Gräber seiner Ahnen in der Marienkirche gezeigt, und daß das Wappen seiner Familie sich unter denen in der Berliner Gerichtslaube befinde, u. s. w. Ich schied mit der vollen Ueberzeugung, daß ich ihn — zwar als einen immerhin gebrochenen, anstößigen, keine lange Lebensdauer mehr versprechenden, aber doch einen relativ Genesenen wiedersehen würde. Unfälle unterwegs hatten ihm aber gleich eine schwere Erkältung zugezogen, und am 7. Januar schrieb er mir: „Bei Wind, Kälte, Schnee und schlecht eingerichtetem Hôtel habe ich einen bösen Rückfall durchgemacht und war kränker als je .... Es geht etwas besser, aber ich bin lange nicht so weit, wie Du mich in Straßburg gesehen, namentlich die Athemnoth ist quälend.“ Am 14. aber schloß er einen langen Brief: „Es geht mir entschieden ein wenig besser, nur ist leider das Wetter jetzt wieder recht rauh geworden. Es ist ein rechter Schwindel mit dem südlichen Klima, nur die Sonne glühend, die Luft kalt, die Unterschiede von Sonne und Schatten entsetzlich. Diesmal werde ich es aushalten, ein 2. Mal gehe ich aber auch bei Androhung von Todesstrafe nicht in den Süden.“ Es war sein letzter Brief! Wer hätte das glauben sollen! So voll von Theilnahme für Alles, was in der Welt und namentlich in der Kunst und Kunstwissenschaft vorging! Sprach er doch sogar darin die Absicht aus, auf Anregung meines Aufsatzes in Westermann's Monatsheften über die Photographie im Dienste der Kunstwissenschaft für seine Universitätsvorträge im nächsten Winter einen Projektionsapparat anzuschaffen, falls er sich darauf verlassen könne, die erforderlichen Glasbilder für ein bestimmtes Thema, „z. B. Dürer und Holbein“, zu bekommen. Ich führe das an, weil es beweist, mit welcher Vorurtheilslosigkeit er allen Bestrebungen im Interesse der Wissenschaft und des Unterrichtes folgte,

mit welcher Schnelligkeit er sich aller neuen oder ihm bisher entgangenen Hilfsmittel zur Befruchtung seiner Thätigkeit zu bemächtigen suchte, und wie er bis zum letzten Athemzuge nicht aufhörte, sich allseitig auf der Höhe der Bestrebungen und Leistungen in seinem Fache zu halten und bei jeder Veranlassung der Erste bei der Sache zu sein. Einen fast noch überraschenderen Beweis dafür erhielt ich zwei Tage später durch eine Postkarte, die letzten Zeilen, die er selbst mir geschrieben: „Ein Fußtritt dem todten Löwen. Kaum ist die Kunde vom Tode Feuerbach's da, so ertheilt den ihm schon der bekannte Kunstreferent der Köln. Ztg. in der Nr. v. 8. Ich habe die Absicht, einiges Thatsächliche, auf die Karlsruher Angelegenheiten Bezügliche zu berichtigen" u. s. w. Meine Antwort, die seinem Wunsche gemäß aktenmäßig feststellte, daß es einfach Künstlerlegende ist, wenn behauptet worden, es sei Feuerbach auf Grund seiner ersten Einsendung aus Venedig ein von Karlsruhe aus verliehenes Stipendium entzogen worden, kam schon zu spät. Er konnte mir, bettlägerig geworden und zu schwach, um die Feder noch halten zu können, nur durch die Hand seiner Schwester für die Mittheilung danken lassen. Verwenden konnte er sie nicht mehr.[1]) Wenige Tage später erfuhren seine Freunde aus der Zeitung, daß er von hinnen geschieden. —

Woltmann's Aeußeres hatte etwas sehr Gewinnendes. Die hohe schlanke Gestalt war trotz der vorgebückten Haltung eigen elegant, sein Auftreten und seine Bewegungen von natürlicher Vornehmheit. Die große und doch fein geschnittene Nase und der Mund mit den schmalen Lippen, dessen charakteristische Form in dem wenig gelungenen Holzschnitt an der Spitze dieses Aufsatzes nicht zu erkennen ist, gab dem jugendlich angenehmen Gesicht ein ernstes, Bedeutendes versprechendes Gepräge. Die rosigen Wangen — er hatte einen Teint, der der zierlichsten Dame zur Zierde gereicht haben würde, ohne dadurch etwa einen schwächlichen, mädchenhaften Eindruck zu machen — trugen nicht zu ihrem Schaden auf der linken Seite die Spuren eines wunderbar verheilten „Abfuhrschmisses", den er sich als „Kameel" bei einem Debut auf dem Mensurboden zu München — wörtlich — „auf Anhieb" erworben hatte. Die gewöhnlich freundlichen, aber im Zorn eines durchbohrenden Blickes fähigen Augen waren blau — offenbar nur in Folge eines Druckfehlers habe ich jüngst irgendwo die Mähr gelesen, daß er braune Augen gehabt — das nicht sehr reichliche Haar ziemlich hellblond und von einer seltenen schönen Krausheit; der gleichfalls blonde Vollbart war weder stark noch lang und verdeckte nicht den sprechenden Mund. Die Stirn war hoch und edel. Seine Unterhaltung zu charakterisiren, dürfte schwer sein: Ton, Ausdrucksweise, Gehalt variirten innerhalb

1 Ich will an seiner Statt hier die aktenmäßige Berichtigung geben. Das betreffende Statut bestimmt: „Länger als auf zwei Jahre wird in der Regel eine Unterstutzung nicht bewilligt." Dies wird authentisch so interpretirt, daß die Stipendien nicht einmal auf zwei Jahre, sondern stets nur auf ein Jahr und zwar nur zweimal verliehen werden. Davon ist nun bei Feuerbach eine Ausnahme gemacht und zwar eine sehr große. (Die Akten der Kommission aus den Jahren sind zwar vor einiger Zeit vernichtet, aber die noch vorhandenen Akten des Staatsministeriums ergeben das Folgende) Am 3. Mai 1845 wurden ihm für das Jahr 1845 zweihundert Gulden zuertheilt; ebenso am 21. Januar 1847 für das Jahr 1847 vierhundert Gulden. Damit wäre er statutengemäß endgültig abgefunden gewesen. Aber am 16. August 1848 wurden ihm für das Jahr 1848 abermals vierhundert Gulden bewilligt, und erst als er 1849 abermals — zum vierten Male — unter den Bewerbern erscheint, findet sich als Motivirung des ablehnenden Bescheides die Bemerkung, daß es nicht mehr zulässig sei, ihn zu bedenken. Dessen ungeachtet (!!!) erhielt Feuerbach unter dem 11. Juli 1850 für das Jahr 1850 — nun allerdings ausdrucklich „letztmals" — dreihundert Gulden. Das ist der Legende gegenüber die Wahrheit!

der alleräußersten Extreme je nach den Persönlichkeiten, den Gesprächsstoffen, der eigenen Stimmung. Nur unverbindlich war er wohl höchst selten, und bestimmt immer. Er hatte eine erstaunliche Virtuosität, Bekanntschaften zu machen und festzuhalten, und ich zweifle nicht, daß seine hinterlassenen Briefe manches Interessante und Werthvolle von sehr vielen hervorragenden Zeitgenossen enthalten. In der Gesellschaft hatte er für Jeden, den er kannte, ein paar passende Worte, um ihm mindestens die schuldige Berücksichtigung zu Theil werden zu lassen; im Abstatten kurzer Besuche war er geradezu Meister. Und noch ein in Leben und Arbeit beneidenswürdiges Talent war ihm eigen: die Fähigkeit, die Zeit einzutheilen, auszunutzen und zu sparen. Man muß mit ihm auf Reisen bei Studien Tag aus, Tag ein von früh bis spät zusammen gewesen sein, um von dieser Zeitökonomie einen Begriff zu haben. Erholung und Vergnügen hatten in ihr ihren eben so berechtigten Platz wie die strengste Arbeit. Aber wenn zwischen der Erledigung des einen Geschäftes und dem passendsten Beginn des nächsten auch nur eine Viertelstunde disponibel war, so wußte er von ihr Vortheil zu ziehen.

Er war nicht, was man „geistreich" nennt, aber er konnte es sein; das hat er wenigstens einmal glänzend erwiesen, als er (Kunstchronik II, S. 29 ff. Herrn Louis Ehlert's „Römische Tage", die „angeblätterte Seele", für eine Mystifikation, eine Parodie auf die Manier des Verfassers erklärte. Und wie hier, zeigte er auch sonst häufig, daß er Humor hatte. Namentlich in Versen, die er gern und gewandt machte — hat er doch auf dem Gymnasium auch für französische Verse Siegerpreise in dort üblichen kleinen Konkurrenzen erhalten! — war er überaus humoristisch. Hoffentlich findet sich noch Manches der Art in seinem Nachlaß und wird in passender Auswahl, wenigstens für die Freunde, gedruckt. Mit wahrem Vergnügen entsinne ich mich noch eines reizenden Toastes auf die Damen, den er auf einem Berliner Universitätsballe ausbrachte, und in dem er die Damen als die wahren Urheberinnen der vier Fakultäten feierte, mit noch größerem einer Tischrede, durch die er als überraschend hinzugekommener Gast die erste größere Gesellschaft in meinem Hause verherrlichte, und in der er in ebenso launiger wie sinniger Weise das Verschiedenste, was uns Beide gerade gemeinsam anging, mit einander verflocht. Häufig brachte er von seinen Reisen Einfälle und Eindrücke in epigrammatischer Form fixirt mit heim und erfreute in behaglichem Zusammensein die Freunde damit. Daß er aber auch im höchsten Ernst die poetische Form mit Geschicklichkeit handhabte, wissen die Leser dieser Zeitschrift aus seiner Verdeutschung von sechs Gedichten Michelangelo's (1876, S. 279 ff.). Und wie gegen Andere, so wandte er seinen Humor auch gegen sich selbst: „Wer sich nicht selbst zum Besten haben kann, der ist gewiß nicht von den Besten." Er gestand seine schwachen Seiten mit vollster Offenheit zu und fand gar kein Arg darin, wenn er von den Freunden mit denselben aufgezogen wurde. Als einst zur Zeit der Wiener Weltausstellung im Fachgenossenkreise komische Stilblüthen, insbesondere aus kunstgeschichtlichen Schriften, zum Besten gegeben wurden, da steuerte er zum allgemeinen Ergötzen selber den von ihm gestifteten „Todtenkopf in Lebensgröße" (wörtlich: „Todtenkopf, lebensgroß") bei, den so leicht Niemand aus dem Verzeichniß der Werke Holbein's (1. Aufl., Bd. II, S. 154, Erlangen, Nr. 16; in der 2. Aufl. als unächt gar nicht wieder aufgeführt) aufgestöbert hätte.

Dies sein Temperament erhielt ihn frisch und ohne jeden Anflug von Blasirtheit. Er war und blieb empfänglich und dankbar für alles Gute und Schöne, das ihm auf

irgend einem Gebiete nahe kam: und namentlich in der Kunst — auch außerhalb der bildenden Künste — gab es nichts, was er nicht seiner Aufmerksamkeit und Theilnahme gewürdigt hätte.

Am letzten Ende wird man von einem bedeutenden Menschen unserer Tage auch wissen wollen, welcher politischen Richtung er angehört hat. Woltmann war national und liberal gesinnt im höchsten Maße und mit Entschiedenheit: kein Wunder also, daß er, zumal da er schon lange vor 1866 zu der „Nationalzeitung" und deren tonangebenden Leitern und Mitarbeitern in nahen, zum Theil freundschaftlichen Beziehungen gestanden, sich der nationalliberalen Partei anschloß; noch weniger Wunder aber freilich, daß er sich je länger je mehr von dem Treiben der Partei abgestoßen fühlte und ihren Bankbruch schon seit einigen Jahren einsah und anerkannte. Welche Freude würde er gehabt haben, wenn er die zu einer gesunden Parteineubildung nothwendige völlige Zersetzung der Partei und insbesondere den Austritt des von ihm persönlich hochverehrten Eduard Lasker aus derselben noch erlebt hätte! Vorausgesehen hat er es, daß es nicht wohl anders kommen konnte. Er war ein Mann von zu entschiedenem Charakter, dem alle Halbheit und Zaghaftigkeit zuwider war, als daß er sich mit einer schwächlichen Opportunitäts- und Compromißpolitik hätte einverstanden erklären können. Aber freilich würde er stets Bedenken getragen haben, in einer positiven und aktiven Weise in das politische Getriebe einzugreifen. Dazu war er zu sehr Fachmann, der seine Kreise nicht durch allzu nahe Berührung mit benachbarten Kreisen gestört zu sehen wünschte. —

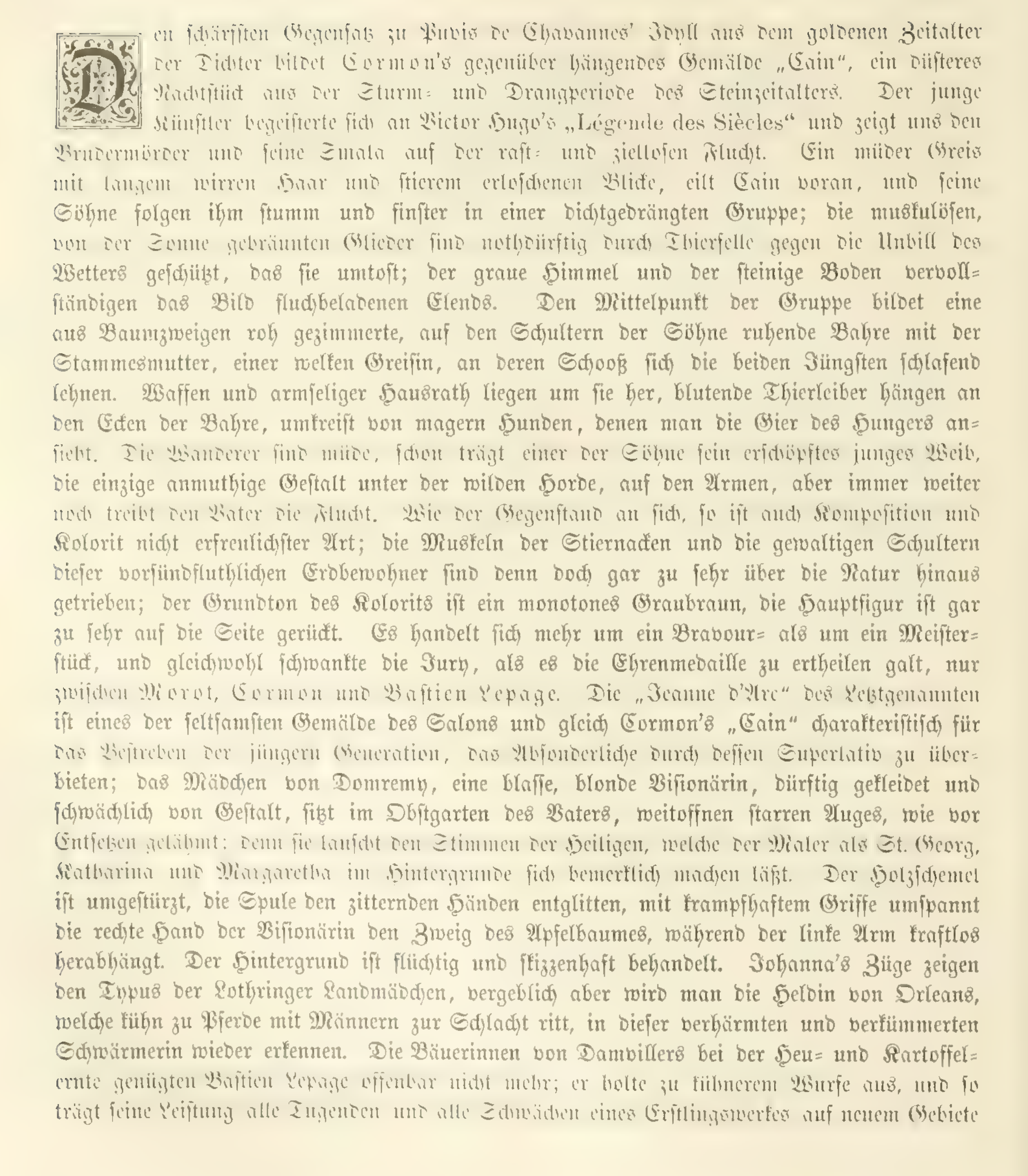
Ueberblickt man dieses ganze — ach, nur zu kurze — Leben, so ist der charakteristische Eindruck der einer **normalen Entwickelung und Entfaltung**. Man möchte sagen: Gebt mir das Recht, mir eine recht glückliche Anlage zu konstruiren, und ein paar Ortsveränderungen dazu, ich könnte keinen Lauf und Gehalt des geistigen Lebens **erfinden**, der gesunder und glücklicher gewesen wäre, als ihn — von wenigen relativ leichten Irrthümern abgesehen — das wirkliche Dasein unseres geschiedenen Freundes darbietet. Wohin er gestellt war, fand er sich an seiner Stelle, überall hat er das Nächstliegende mit frischem Muth und mit erfolgreichem Streben ergriffen: in Berlin die Berliner Architektur, in München die Hauptwerke der Schule des benachbarten Augsburg, am Oberrhein die Kunst des Elsaß, in Prag die Prager Kunst und die böhmischen Miniaturen, im Besitze des Waagen'schen Nachlasses die Geschichte der Malerei. Und so immer vom Nächstliegenden und Einzelnen ausgehend, hat er sich fortschreitend durchgearbeitet zu der Höhe eines frei überschauenden Blickes und damit seiner Wissenschaft einen Standpunkt erobert, den sie hoffentlich Einsicht und Kraft haben wird, von nun an zu behaupten. Dieser Standpunkt und die Aufgabe, ihn festzuhalten, das ist — noch über seine positiven Leistungen hinaus — das kostbare Vermächtniß, das Alfred Woltmann der Kunstwissenschaft hinterlassen hat; und so ist es an ihm in mehr als einer Beziehung wahr geworden, das schöne Wort des edlen Dichters, den der Heimgegangene wie Wenige liebte:

.. Wer da nichts thut als das Seine,
Der schafft erst recht für's **Allgemeine**.

Bruno Meyer.

Der Pariser Salon.

II.



Den schärfsten Gegensatz zu Puvis de Chavannes' Idyll aus dem goldenen Zeitalter der Dichter bildet Cormon's gegenüber hängendes Gemälde „Cain“, ein düsteres Nachtstück aus der Sturm- und Drangperiode des Steinzeitalters. Der junge Künstler begeisterte sich an Victor Hugo's „Légende des Siècles“ und zeigt uns den Brudermörder und seine Smala auf der rast- und ziellosen Flucht. Ein müder Greis mit langem wirren Haar und stierem erloschenen Blicke, eilt Cain voran, und seine Söhne folgen ihm stumm und finster in einer dichtgedrängten Gruppe; die muskulösen, von der Sonne gebräunten Glieder sind nothdürftig durch Thierfelle gegen die Unbill des Wetters geschützt, das sie umtost; der graue Himmel und der steinige Boden vervollständigen das Bild fluchbeladenen Elends. Den Mittelpunkt der Gruppe bildet eine aus Baumzweigen roh gezimmerte, auf den Schultern der Söhne ruhende Bahre mit der Stammesmutter, einer welken Greisin, an deren Schooß sich die beiden Jüngsten schlafend lehnen. Waffen und armseliger Hausrath liegen um sie her, blutende Thierleiber hängen an den Ecken der Bahre, umkreist von magern Hunden, denen man die Gier des Hungers ansieht. Die Wanderer sind müde, schon trägt einer der Söhne sein erschöpftes junges Weib, die einzige anmuthige Gestalt unter der wilden Horde, auf den Armen, aber immer weiter noch treibt den Vater die Flucht. Wie der Gegenstand an sich, so ist auch Komposition und Kolorit nicht erfreulichster Art; die Muskeln der Stiernacken und die gewaltigen Schultern dieser vorsündfluthlichen Erdbewohner sind denn doch gar zu sehr über die Natur hinaus getrieben; der Grundton des Kolorits ist ein monotones Graubraun, die Hauptfigur ist gar zu sehr auf die Seite gerückt. Es handelt sich mehr um ein Bravour- als um ein Meisterstück, und gleichwohl schwankte die Jury, als es die Ehrenmedaille zu ertheilen galt, nur zwischen Morot, Cormon und Bastien Lepage. Die „Jeanne d'Arc“ des Letztgenannten ist eines der seltsamsten Gemälde des Salons und gleich Cormon's „Cain“ charakteristisch für das Bestreben der jüngern Generation, das Absonderliche durch dessen Superlativ zu überbieten; das Mädchen von Domremy, eine blasse, blonde Visionärin, dürftig gekleidet und schwächlich von Gestalt, sitzt im Obstgarten des Vaters, weitoffnen starren Auges, wie vor Entsetzen gelähmt: denn sie lauscht den Stimmen der Heiligen, welche der Maler als St. Georg, Katharina und Margaretha im Hintergrunde sich bemerklich machen läßt. Der Holzschemel ist umgestürzt, die Spule den zitternden Händen entglitten, mit krampfhaftem Griffe umspannt die rechte Hand der Visionärin den Zweig des Apfelbaumes, während der linke Arm kraftlos herabhängt. Der Hintergrund ist flüchtig und skizzenhaft behandelt. Johanna's Züge zeigen den Typus der Lothringer Landmädchen, vergeblich aber wird man die Heldin von Orleans, welche kühn zu Pferde mit Männern zur Schlacht ritt, in dieser verhärmten und verkümmerten Schwärmerin wieder erkennen. Die Bäuerinnen von Damvillers bei der Heu- und Kartoffelernte genügten Bastien Lepage offenbar nicht mehr; er holte zu kühnerem Wurfe aus, und so trägt seine Leistung alle Tugenden und alle Schwächen eines Erstlingswerkes auf neuem Gebiete

an sich, das für die Ehrenmedaille weder reif noch zu dieser Auszeichnung berechtigt ist. Solche Häuser, Bäume und Wiesen, solche Lufttöne existiren in der ganzen Welt nicht. Auch dieses Erzeugniß krankhafter Originalitätssucht fand natürlich die eifrigsten Lobredner. Kein Wunder, wenn der krasseste Realismus allgemach unter den besten Kräften des jüngern Nachwuchses seine Jünger findet. Morot, dessen im vorigen Jahre ausgestellte „Schlacht bei Aquä-Sertiä“ zwar auch an Uebertreibungen litt, aber immerhin wegen des fleißigen Naturstudiums in gutem Andenken steht, wendete sich diesmal einem einfachen biblischen Stoffe zu. Sein „Barmherziger Samariter“ stellt sich als ein armer halbnackter Hausirer dar, welcher eben seinen Liebesdienst an dem ausgeplünderten Verwundeten ausübt und diesen auf seine Eselin gehoben hat; seine Arme stützen den halb Ohnmächtigen mit liebender Sorgfalt, und ein Strahl der Barmherzigkeit verklärt seine unregelmäßigen Züge. Zu der wohlthuenden Einfachheit der Auffassung gesellt sich eine Korrektheit der Zeichnung, welche besonders bei dem haltlosen Körper des Kranken zur Geltung kommt. Erst bei der dritten Abstimmung der Jury gewann Morot für dieses Bild mit 28 Stimmen (gegen 14 für Cormon und 3 für Bastien Lepage) die Ehrenmedaille des Salons.

Luminais war so glücklich, in der altfranzösischen Geschichte einen Stoff ausfindig zu machen, der an Scheußlichkeit nichts zu wünschen läßt. Die „Entnervten von Jumièges“ sind nämlich die Söhne Chlodwig's II., die sich gegen den Vater empört hatten und auf dessen Befehl grausam bestraft wurden. Mit glühenden Eisen an den Kniekehlen verstümmelt, gab man sie hülflos auf schwanker Barke den geschwollenen Gewässern der Seine Preis; der jammervolle Ausdruck der beiden Köpfe ist von einer Naturtreue, die es bedauern läßt, daß so viel Kunst an einen so widerwärtigen Stoff verschwendet wurde. Eine Absonderlichkeit, halb Porträt, halb Historienbild, hat J. P. Laurens mit seinem „Honorius“ geliefert. Mit ausgeprägter sinnlicher Unterlippe und geistlosem Blicke sitzt der Homunculus im Purpur auf einem Throne, der ihm zu hoch ist; seine Füße berühren den Boden nicht, und Schwert und Reichsapfel drohen seinen schwachen Händen zu entgleiten. Sehr geschmackvoll wird man diese Satire auf das byzantinische Kaiserreich wohl gerade nicht finden. Der früh verstorbene Ed. Blanchard ist zum letzten Male durch ein zwar unvollendetes, doch gut angelegtes Gemälde, „Francesca da Rimini“, vertreten. Gustav Moreau geht nach wie vor seinen eigenen Weg, seine „Helena“ und seine „Galatea“ glänzen vor Schmuck und Farbenpracht wie ein Heiligenschrein der van Eyck's. Heitere Anmuth charakterisirt Jacquets „Menuet“, ein Pendant zu dem „Wettlaufe“ vom vorigjährigen Salon; beide erinnern an Watteau's beste Leistungen. Die „Vestalinnen“ Le Roux's sind offenbar von Alma Tadema beeinflußt worden, Humbert's nackte Salome mit dem Haupte des Täufers erscheint dagegen als Kokette von allermodernstem Ursprunge. Welcher Abstand zwischen dieser Salome und Henri Regnault's berühmter Schöpfung! Bei Benjamin Constant's koloristisch verdienstvollem Gemälde „Die letzten Rebellen“ zersplittert sich das Interesse zu sehr durch die Menge der Gruppen.

Die Landschaft mit und ohne Staffage ist in den Sälen der hors concours durch manches vortreffliche Werk vertreten: eine „Abendstimmung“ und die „Landstraße von Combs-la-Ville“ von dem greisen, aber unermüdlich thätigen Français, eine „Rückkehr von der Jagd“, von Harpignies, Schneelandschaften von Emil Breton und von Yon, ein „Waldeinblick“ von Bernier und ein schlummerndes Wasser von Hanoteau. Doré ist in seiner Eigenschaft als Maler mit zwei gewaltigen Pendants, die „Dämmerung“ und die „Erinnerung an Lock-Carron in Schottland“, auf dem Salon erschienen. Beide, zwar hart im Tone, sind von einer sorgfältigeren Ausführung, als sie Doré sonst eigen ist. Sonst wären als bemerkenswerth noch zu nennen: Feyen-Perrin's „Rückkehr vom Fischfange“, Busson's „Tränke an der alten Brücke des Schlosses Lavardin“, Vuillefroy's „Heimkehr der Heerde“, van Marcke's „Wiesen von Bourbel“ und Bayson's „Heimkehr der Heerde bei Regenwetter“. Jules Breton's „Abend“ bewegt sich innerhalb der diesem Künstler geläufigen Lebenskreise, ebensowenig ließen sich Guillemet, Pelouse, Beyrassat, Lavieille, Lansyer und Karl Daubigny auf neue Bahnen ein. Zu den Prunkstücken gehört Vollon's originelles, flott gemaltes Stillleben, ein kolossaler goldgelber „Kürbis“ neben einer Kasserole.

Unter den zu Dekorationszwecken bestimmten Gemälden der Meister hors concours nennen wir zunächst Boulanger's für die Mairie des 13. Pariser Arrondissements bestimmtes halb allegorisches Bild die „Heirath", eine archaisirende Verherrlichung der Civilehe. Für Eingeweihte liegt der Hauptreiz der Darstellung in dem Umstande, daß der Künstler den in die römische Toga gehüllten Freunden und Trauzeugen des jugendlichen, auf einer Art von Thron sitzenden Paares lauter bekannte Porträtköpfe gab: Gérôme, Cabanel, Arago, Garnier, Alex. Dumas und Guillaume. Die Aufgabe, die französische Plastik durch ein Deckengemälde für das Luxembourg zu feiern, fiel Tony Robert-Fleury zu; er löste sie mit akademischer Gewissenhaftigkeit, doch ohne Schwung. Henner hat sich in seinem großen Triptychon, „die Verlobten", bemüht, einen patriotischen Schmerzensschrei in Farben umzusetzen; erstes Bild: 1870, eine frische Elsässerin legt einem Gänseblümchen die bekannte Frage vor; zweites Bild: der Geliebte ist gewonnen; drittes Bild: 1880, die verlassene Wittwe steht mit einer riesigen Trauerschleife da; Maler und Besteller sind Elsässer, das giebt den Schlüssel.

Bei den exempts pulsirt im Ganzen frisches Leben; die unbedingten Realisten, zu deren Haupt sich diesmal Manet mit seinem „Frühstücke bei dem Vater Lathuille" aufwarf, stehen wenigstens noch nicht ganz in erster Linie. Cazin zeigt in seinem „Tobias" und seinem „Ismael", daß er bedeutend gewachsen ist; das gedämpfte, die Freske imitirende Kolorit erinnert an Puvis de Chavannes, aber es ist auch viel Eignes in den poetisch empfundenen Darstellungen. Sehr naturgetreu sind die derben hochgeschürzten „Wäscherinnen" von Pelez, doch wußte der Künstler sich von der immermehr grassirenden Rohheit frei zu halten, was um so erfreulicher ist, als sein hohles Kolossalgemälde: „Tod des Kaisers Commodus", 1879 wenig Gutes verhieß. Weiter merken wir noch als verdienstliche Leistungen an: eine Gewitterlandschaft von Lerolles, „Auf dem Lande" betitelt (im Vordergrunde zieht die junge Hirtin im zerlumpten Kleide mit ihrer Heerde langsam heimwärts), sodann Julien Dupré's „Schnitterinnen" und dessen „Kleeernte", Pointelin's „Septemberabend", Feyen's „Rückkehr der Fischerboote", Haquette's „Fischhändlerin", Laboulaye's „Geflügelverkäuferin" und Lhermitte's „Großmutter". Einen ganzen Nachen voll frischer duftiger Blumen brachte Jeannin auf die Leinwand, seine „Chrysanthemums" sind nicht minder gelungen. Bei Delanoy's „Keller Chardin's" dämpft die dumpfe Schwüle die allzu hellen Farben, aber die Blumen sind frisch, die Garneelen leben, und die Gruppirung ist malerisch. Unter den Genrebildern nimmt Dagnan-Bouveret's „Verwundetes Kind", ein sinnig gedachtes und mit großer Sorgfalt der Detailausführung behandeltes Gemälde, die erste Stelle ein. Jules Garnier's „Rabelais als Pfarrer von Meudon" ist eine Art von Dorfkirmeß à la Teniers. Butin's „Ex-Voto", Buland's „Gotteslohn" und Payen's „Heirath in extremis" wurden mit Recht rasch Lieblinge des Publikums. Statt der Heiligen der christlichen Legende wurden diesmal Charlotte Corday und ihr Opfer wiederholt zum Vorwurfe ausersehen. So von Lucien Melingue, welcher drüben bei den hors concours den Reigen eröffnet. Sein sorgfältig ausgeführtes Gemälde stellt den „Volksfreund" im Bette liegend und mit Schreiben beschäftigt dar; die Umgebung entspricht allen Anforderungen an historische Wahrheit. Zwischen dieser Musterleistung und den drei großen Darstellungen von Aviat, Weertz und Clère liegt ein Abgrund. Aviat, vor dessen Bilde, des Platzes wegen, jener Zwiespalt zwischen der Verwaltung und dem Präsidenten der Jury ausbrach, welcher Bouguereau's Rücktritt zur Folge hatte, läßt seine Heldin sich nach vollbrachter That hinter dem Vorhange verbergen, Weertz führt uns in eine wüste Wirthschaft; zu dem unerquicklichen Anblicke von Marat's blutigem Leichnam fehlen gerade noch diese scheußlichen Megären, um das Maß des Ekels voll zu machen. Kaum minder erbaulich ist Clère's kolossales Triptychon, „Die Einführung", „Die Verhaftung" und „Die letzte Toilette". In dieser Umgebung wirkt Le Blant's „Bataillon Carré", die Chouans bei Fougères 1793, wahrhaft tröstlich; da ist Leben und Fluß in der Zeichnung, Energie in der Durchführung. Berne-Bellecour, Detaille und de Neuville, die vielbewunderten und mit Recht gefeierten Schlachtenmaler, fehlen leider und wenden ihre Gunst den Ausstellungen der Cercles zu, die offenbar immer gefährlichere Nebenbuhler des Salons werden.

Gegenüber der bunten Menge der non exempts wird die Aufgabe des Kritikers zur

Danaidenarbeit. Da sind alt und jung, Talent und Unvermögen bunt durcheinander gewürfelt, dazwischen bricht der Dilettantismus sich Bahn; namentlich die Schauspielerinnen, bei denen das Malen mehr und mehr Mode wird, drängen sich in die Reihen. Renouf's stimmungsvolles Bild, die mit ihrem Knaben am Grabe des Mannes betende „Seemannswittwe", „Marat's Büste an den Säulen der Halle" von Cain, dem Sohne des Bildhauers, und Rougeron's „Einkleidung einer Nonne bei den Karmeliterinnen" — das wäre so ziemlich Alles, was der besonderen Erwähnung werth wäre. Im Uebrigen führt die Neugierde, Sarah Bernhardt's „Mädchen und der Tod" und Desboutin's seltsames Triptychon, „Die Familie Loyson", d. h. Expater Hyacinthe mit Frau und Kind, zu sehen, manchen Besucher her, der sich sonst kaum in diese Säle verirren würde. Die hier versammelten Gemälde der Galerie hat ein Witzbold sehr bezeichnend „die Deportirten" genannt.

Manchen in Frankreich ausgebildeten oder dort ansässigen Ausländer, dessen Ausbleiben uns auffiel, fanden wir in den Sälen der Fremden wieder. Jules Girardet stellte eine „Episode aus der Belagerung von Saragossa", Cederström „Karl XII. beim Uebergange über den Dniepr" aus. Edelfelt's „Begräbniß eines Kindes in Finnland" findet sein Pendant in dem Stimmungsbilde des Friesen Bisschopp: „Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen", zwei Hindelooper Frauen an der leeren Wiege. Ueberhaupt fordert die neue Art der Ausstellungsordnung zu Parallelen auf. Der Holländer Artz läßt uns in das „Orphelinat zu Katwijk" blicken, der Deutsche Liebermann in die „Kleinkinderschule zu Amsterdam". Die Aehnlichkeit des Motives steht im vollen Gegensatze zu der Auffassung beider Maler; dort holländische Langeweile, Ordnungssinn und gewissenhafte Ausführung, hier zügelloser Realismus, der in graubraunen Tinten schwelgt. Die „Gemüseputzerinnen" desselben Landsmannes geben, vereint mit Thomas' nahebei hängenden grünlichen „Nereïden", eine seltsame Vorstellung von der deutschen Kunst. Mesdag, Verwee und Mols, Hagborg, Smith-Hald und Salanson fanden sich sämmtlich mit den üblichen Marinen, jeder in seiner Weise, ein; Burnier, Schenck und von Thoren mit eben so verschiedenartigen Thierstücken. Der phantastische van Beers führt in seinem „Sommerabend" eine Dame im Rosakleide auf einer Bank im Grünen bei Sonnenuntergang vor, neben der ein einsamer flöteblasender Faun ohne Kopf angebracht ist. Von dem vortrefflichen englischen Porträtmaler Watts ist ein mythologisches Gemälde: „Orpheus und Eurydike" eingesandt. Die Richtung Fortuny's macht in Spanien noch fort und fort Schule, ihr folgen unter anderen Casanova's „Held des Festes", ein Kapuciner im Salon, Ximenes' „Im Vorzimmer eines Ministers", ebenso ein paar Bilder des durch seine wunderbaren Straßenperspektiven berühmten Römers Pio Joris: „Der Antiquitätenhändler" und „Eine Belustigung im vorigen Jahrhundert". Kämmerer's „Aufstieg eines Ballons im Jahre VIII" zeigt den in der Zeit des Direktoriums heimischen Künstler in nicht so günstigem Lichte wie ehedem, wo seine „Taufe" allgemeine Bewunderung fand. Die Italiener sind im Ganzen gut vertreten: Boldini durch ein Damenporträt, Maccari durch eine „Wahrsagerin", Pasini durch eine farbenprächtige Orientscene: „Circassier am Eingange eines byzantinischen Monumentes". Ganz eigenthümlich wirkt ein von dem Belgier Charles Hermans herrührendes farbenglühendes Bild, „Der Opernball bei elektrischer Beleuchtung" Der Künstler wählte die Stunde, wo die hübschen Balletttänzerinnen noch Ausschau nach Kavalieren halten; die sprühenden Blicke der beiden reizvollen Blondinen im Vordergrunde, deren geschmeidige Glieder in grell rothe Tricots eingehüllt sind, schweifen zwei eben eingetretenen Herren in eleganter Abendtoilette entgegen; hier und dort spinnen sich Intriguen an, die Logen sind gefüllt und das bunte Durcheinander der Farben blendet fast das Auge. Von den Wienern ist nur Eug. Blaas erschienen, dessen Scene „Aus einem venetianischen Kloster" den Künstler von seiner besten Seite zeigt.

Das Reich der Plastik beginnt in diesem Jahre bereits in der obern Etage mit dem kleinen offenen Saale an der Mündung der neuen Freitreppe. Dort empfängt den Besucher Saint-Marceaux's lebensprudelnder „Harlekin", das köstliche Erzeugniß genialer Künstlerlaune, den breiten Mund zum Lachen verzogen, mit den Augen durch die Löcher der Larve blinzelnd. Er wiegt sich auf den Hüften, steht mit gespreizten Beinen da und kreuzt die Arme,

so daß die knappe seidene Gewandung sich prall über die kräftigen Glieder spannt und die Körperbildung scharf erkennen läßt. Rücken, Hüften und Beine sind wahre Musterleistungen, und da die Figur von allen Seiten eine gute Ansicht bietet, wird sie bald in Bronze vervielfältigt und als Salonschmuck dem „Florentiner Sänger“ von Dubois ein gefährlicher Nebenbuhler werden. Die sprechend ähnliche Bronzebüste Meissonier's von Saint-Marceaux fand im Garten, unweit Bartholdi's kolossalem, von der Stadt Paris erworbenen „Löwen von Belfort“, Platz, ebenso eine nicht minder gelungene Porträtbüste Paul Dubois' von dem Italiener Gemito, dessen kleine Bronzestatuette „den Meister von 1807“ (Meissonier) in ganzer Figur und höchst realistisch mit dem Vollbarte, der zierlichen Figur und der Palette in der Hand darstellt. Schade, daß diese Palette seit Jahren kein Gemälde zum Salon mehr beisteuerte. Von den Berühmtheiten auf dem Gebiete der Plastik glänzten dieses Mal ebenfalls gar manche durch ihre Abwesenheit, andere begnügten sich mit Einsendung von Porträtbüsten und Statuetten, von denen wir nur Mercié's Judith und Fremiet's „Gefangennehmung eines jungen Elephanten“ anführen wollen. Ein Meisterwerk der Technik, vollendet bis auf die Spitzen des Meßgewandes, ist die für die Kathedrale von La Rochelle bestimmte, mit akademischer Strenge abgemessene Marmorstatue des „Msgr. Landriot“ von Thomas. Der Prälat ist knieend dargestellt, die aristokratisch feinen Hände zum Gebete zusammengelegt, den ausdrucksvollen Kopf zur Rechten gewendet. Mitra und Krummstab liegen neben ihm. Auf den ersten Blick erinnert die Haltung der Figur lebhaft an das Standbild des Kardinals Oliviero Carafa in der Krypta des Domes S. Gennaro zu Neapel. Dem Künstler, der auch noch eine gute Porträtbüste ausgestellt hat, wurde für das genannte Werk die Ehrenmedaille der Plastik zuerkannt. Falguière's „Eva“ ist eine zur Stammmutter des Menschengeschlechtes erhobene liebreizende Sterbliche, anmuthig bewegt, von zarten jungfräulichen Formen und ziemlich unbedeutenden Zügen. Guillaume's für Versailles bestimmte Thiers-Statue ward unter keinem günstigen Sterne geschaffen; sie zeigt, daß auch der tüchtigste Künstler nicht jedes Mal einen Treffer zieht. Ein anderes Werk desselben Meisters, „Philipp der Gute von Burgund“, zu welchem eine Zeichnung Van Dyck's die Anregung gab, ist gleichsam ein Kniestück in Marmor, zwar vortrefflich ausgeführt, im Uebrigen aber ohne sonderlichen Werth. Der für das Grab des Philosophen Jean Reynaud bestimmte „Genius der Unsterblichkeit“ von Chapu, eine ideal gehaltene schlanke Jünglingsgestalt in Hochrelief von meisterhafter Behandlung des Nackten, mahnt in ihrer himmelanstrebenden Bewegung an Prudhon's „Seele“, die man immerhin zu den schönen Seelen zu rechnen befugt ist. Ein sinnig aufgefaßtes Kinderporträt von Mercié findet ein ebenbürtiges Gegenstück in Schoenewerk's Marmorbüste, „Porträt des jungen Bolo“. Des letzteren Bronzegruppe, ein mit der Schleuder nach Vögeln zielender Knabe, zeugt von einer seltenen Anmuth der Darstellung. Unter den Porträtstatuen verzeichnen wir als bemerkenswerth Chapu's „Leverrier“, Aimé Millet's „Denis Papin“, Dumaige's „Rabelais“, Dumilatre's „Montesquieu“, und Barrias' „Bernard Palissy“. Louis Noel hat seinen „David d'Angers“ durch die schwerfällige Draperie des Mantels um den günstigen Eindruck gebracht, den der wohlgerathene Kopf mit dem melancholischen Blicke hervorruft. Die manierirte Gruppe „Kindheit des Orpheus“ von Delaplanche erfüllt ebenso wie eine für ein Grabmal bestimmte Engelfigur mit gerechter Besorgniß um die Zukunft des jungen, 1878 mit der Ehrenmedaille und 1879 in München mit einer Medaille erster Klasse ausgezeichneten Bildhauers. Von den sonstigen Leistungen der französischen Plastik wollen wir noch namhaft machen: Albert Lefèvre's Allegorie der Jugend, Poris' „Orpheus und Eurydike“, Delorme's „Mercur“ und „Ariadne“, Barrau's „französische Poesie“, Vital Cornus' „Ricochet“, ein moderner Diskobol, Ogés' „Pirat“, Aigelin's „Mignon“ und Ples' „Cyparisse mit der Hirschkuh“, endlich Gustav Doré's „Madonna mit dem Kinde“ und Lombard's Basrelief „Die heilige Cäcilia“.

Freudige Ueberraschung bereitete uns Suchetet's „Biblis in eine Quelle verwandelt“, als verheißungsvolles Erstlingswerk eines bisher unbekannten jungen Künstlers. Auf die rechte Seite gestützt, liegt die Nymphe mit den zarten Gliedern und den thränengefüllten Augen, ein Bild der Verzweiflung, da; ihr Blick fleht die Götter an, ihre Hände sind in tiefem Weh

gefaltet, der Nacken senkt sich, die Arme gleiten machtlos nieder, als habe die Metamorphose schon begonnen. Der zu Vendeuvre-sur-Barse im Aubedepartement geborene Künstler, ein Schüler Cavelier's, erhielt den Preis des Salons und eine Medaille zweiter Klasse. Mehr realen Werth für ihn hatte ein durch den ersten glücklichen Wurf veranlaßter Auftrag des Barons von Rothschild, der bei ihm eine Marmorstatue für 25,000 Fres. bestellte. Daß die erste Medaille an den noch in der Villa Medici studirenden Lanson für dessen „Judith" vergeben wurde, ist einer von den zahlreichen Mißgriffen, die die Jury in diesem Jahre begangen hat. Die Gruppe Lanson's bietet von keiner Seite angenehme Umrisse, die jüdische Heldin, die unentschlossen das Schwert in der Hand wiegt, ist von ziemlich schwacher Charakteristik, und der hinter ihr schlummernde Holofernes gleicht mehr einem antiken Faun, als einem orientalischen Heerführer. Den von der Zeitschrift l'Art gegründeten Preis von Florenz erhielt Enderlin für seinen „Kugelspielenden Knaben", eine lebhaft aufgefaßte und gut modellirte Gestalt. Eine Rundschau unter den Porträtbüsten (Clesinger porträtirte Henry Houssaye in Bronze, Carrier-Belleuse den Präsidenten Grévy und den Präsidenten der Republik Venezuela) würde zu weit führen, auch die zahlreichen Personificirungen der Republik werden für Deutschland wenig Interesse haben. Die Sendungen vom Auslande fielen diesmal in Folge der nationalen Ausstellungen zu Turin und Brüssel dürftiger als sonst aus. Cuppers' „Hallali" von 1879 erschien in Marmor wieder, Pandiani sandte eine Marmorstatue „Camilla" und eine „Römerin" in der Art von Carpeaux' Palombella, Lanzirotti Porträtbüsten und Civiletti das Gypsmodell eines mißlungenen „Christus in Gethsemane", als Mönch in der Kutte.

Hermann Billung



Die Bedeutung der Triglyphen.

Ein Beitrag zur Frage über den Zusammenhang aegyptischer mit dorischer Baukunst.

(Fortsetzung.)



Innere Verwandtschaft verschiedener Baustile dokumentirt sich in erster Linie durch die Uebereinstimmung im Baue der Decke mit ihrem Stützwerk und damit zusammenhängend: in der Uebereinstimmung der Bautechnik. Die Konstruktion ist das Knochengerüste des baulichen Organismus und das am wenigsten variable Element. Sie ist Basis und Ausgangspunkt für die Verschiedenheiten in den Baustilen überhaupt: in den fortschreitenden konstruktiven Ideen liegt der Schlüssel für die Stilveränderungen.

Es liegt daher nahe, zur Beurtheilung irgend welcher unbekannter Elemente im griechischen Stile diejenigen in's Auge zu fassen, in welchen das System der horizontalen Steindecke an den Monumentalbauten in ursprünglicherer Weise zur Anwendung kam. Sie erscheint in einfachster, unmittelbarster Form in der ägyptischen Baukunst.

Die den horizontalen Deckenkonstruktionen charakteristische Grundrißbildung: gleichweit gestellte, gleich starke, gleich hohe Säulen, die im ganzen Raum gleichmäßig vertheilt sind, ebenso nahezu gleiche Abstände der Säulen von den Wänden, wie der Wände unter sich, ist klar und konsequent durchgeführt. Jede Säulenreihe ist durch ihren Steinbalken verbunden, auf welchem die Steinplatten, in beliebigen Breiten stumpf aneinanderstoßend, aufliegen, die denkbar einfachste monumentalste Deckenkonstruktion, in titanenhaften Dimensionen ausgeführt.

Die Decken der griechisch-dorischen Säulenhallen zeigen theilweise noch einen ähnlichen Bau, theilweise und häufiger ist aber ein neues, höheres Moment dazu gekommen. In diesem neuen System finden wir über den Architraven, rechtwinklig zu diesen liegend, erst jene kleinen, einander näher gerückten Querbalken (d. h. diejenigen, welche angeblich mit den Triglyphen in Zusammenhang stehen sollen), und erst diese nehmen nun die mit vertieften Kalymmatien versehenen Platten auf. Dieses Theilungssystem geht ja zuweilen so weit, daß der Grund der Kalymmatien selbst wieder als eine von der ganzen Platte getragene kleinere Fläche eingesetzt ist, wodurch erstere noch eine geringere Stärke erhalten konnte. Durch die so unmittelbare äußere Offenbarung der konstruktiven Idee, durch ihre dem Auge wahrnehmbar gemachte materielle Erleichterung, erhält die Decke in viel höherem Grade den Eindruck des Getragenen, des frei Schwebenden.

In dieser Arbeitstheilung (immer dem Merkzeichen weitern Fortschreitens) zwischen tragenden und getragenen Theilen liegt die höchste Entwicklungsform der horizontalen Decke, wie es, genau in demselben Sinne, im gothischen Rippensystem diejenige der gewölbten Decke ist.

Ob nun diese Gliederung sich direkt als struktive Neuerung aus jener einfachen Steinplattendecke herausgebildet, ist zweifelhaft. Es möchte eher scheinen, daß hier eine frühere Anwendung hölzerner Balkendecken die Form hergegeben hat. Daß solche in Verbindung mit dem steinernen Säulenwerke vorgekommen, beweisen ja die weiten Pteromata der sicilischen Tempel.

Wie dem sei, so verknüpft nicht blos die Decke von Stein, sondern auch die Art der Verzierung derselben den ägyptischen mit dem dorischen Tempel. Die Decke des monolithen ägyptischen Granitsekos schmückten schon jene gelben und rothen, vielleicht auch vergoldeten Sterne auf blauem Grunde, als symbolische Darstellung des Himmels, wie sie ganz übereinstimmend im griechischen Uranistos wieder auftritt. (Prisse d'Avennes I, pl. 35 und Description, Text.)

Die Verwandtschaft der genannten Stile in Bezug auf die Bildung der Raumdecke erstreckt sich daher nur auf die Idee der Anwendung des Steines als horizontal liegendes Deckenmaterial und auf das Motiv der Dekoration.

Dagegen zeigt sich in einem zweiten baulichen Elemente eine Uebereinstimmung beider Stile, die so auffallend ist, daß sie nicht als blos zufällige länger unberücksichtigt bleiben darf: in den mathematischen Verhältnissen der stützenden und getragenen Theile unter sich, d. h. in den Beziehungen der Abstände der Säulen und der Säulenhöhe zum Säulendurchmesser, und endlich in der Bildung und Höhe des Architravs und des Gesimses.

Die Basis aller dieser Proportionen liegt unzweifelhaft in empirischen Versuchen, die aus ängstlichem Beginnen und kühnerem Fortsetzen herausgewachsen sind. Keines Menschen künstlerisches Gefühl kann a priori bestimmen: die Säulen müssen aus ästhetischen Rücksichten so viele Durchmesser zur Höhe haben, sie müssen so weit von einander entfernt stehen u. s. f. Das alles sind Resultate unendlich langer Versuche, welche mit bestimmten Erfahrungsregeln abschließen, mit Material und Technik, ebenso wie mit der Kunstanschauung des Volkes zusammenhängen und sich schließlich auch in Gewohnheit und Gefühl festwurzeln. Die Weite der Säulenabstände ist durch die Festigkeit des Deckenmaterials gegeben. Die Höhe der Konstruktion desgleichen, und die Dicke der Säule steht nicht sowohl mit ihrer rückwirkenden Festigkeit, als vielmehr mit der Stabilität des ganzen Systems in den engsten Beziehungen. Daß künstlerisches Auge diese Erfahrungsgesetze zu modificiren vermag und modificirt hat, ist unzweifelhaft, aber nur in sehr geringem Maaße und natürlich nur für jeden konkreten Fall; daß z. B. in der Antike die Säulenstärke von $1/4$ bis auf $1/10$ der Höhe, im Mittelalter auf ein noch viel kleineres Verhältniß sich reducirte, ist zum geringsten Theile rein künstlerischem Gefühle, sondern überwiegend weiteren praktischen Erfahrungen und konstruktiven Neuerungen zu verdanken.

Es giebt nun allerdings keine zwingende Nothwendigkeit, blos aus der Uebereinstimmung der konstruktiven Prinzipien und Verhältnisse auf eine Verwandtschaft, auf eine Abhängigkeit eines Stiles von einem anderen zu schließen. Man kann wohl auch annehmen, daß der jüngere durch eigene konstruktive Entwicklung genau zu demselben Resultate gelangte, aber man findet sich dann wieder in der Sackgasse, wenn man an die Beantwortung unserer den dorischen Stil betreffenden Fragen geht, und da die Lösung dieser Frage unter der hypothetischen Voraussetzung der Verwandtschaft beider Stile dann selbst einen Beleg zu Gunsten der höhern Wahrscheinlichkeit jener Voraussetzung giebt, erscheint eine a priori Annahme der historischen Abhängigkeit vorläufig auf Grund der äußeren konstruktiven Merkmale wohl gerechtfertigt.

Daß übrigens die Entwicklungsgeschichte eines Baustiles, in welchem die horizontale Decke für die räumliche Gestaltung maßgebend ist, auch zu ganz anderen Resultaten führen kann, beweist uns ja der persische Baustil, wo andere Einflüsse, vor Allem andere materielle Faktoren sich geltend machten. Durch nichts kann die auffallende Uebereinstimmung der griechisch-ägyptischen Baustile mehr hervorgehoben werden, und damit auch die Wahrscheinlichkeit eines historischen Zusammenhanges, als gerade durch diese Nebeneinanderstellung.

Auf Grund der nähern Vergleichung ägyptischer und dorischer Architektur in ihren Hauptverhältnissen erscheint es nach Allem nicht ungerechtfertigt, die Vermuthung auszusprechen, daß die Vorgeschichte des dorischen Stiles, jene ersten Anfänge, welche zur Feststellung bestimmter Normen in den Säulenverhältnissen führten, in Aegypten zu suchen sei, daß Beziehungen von dort aus die bereits relativ typisch gewordenen Proportionen direkt oder indirekt auf Griechenland übertrugen.

Zu welcher Zeit, in welcher Weise und wo sich die Einwirkungen der ägyptischen altehrwürdigen Kunst auf die junge griechische Bautechnik geäußert, wie diese Beziehungen begonnen, durch wen sie übertragen worden, das sind allerdings vor der Hand unlösbare Fragen. Ob nicht auf die sagenhaften Städtegründer ägyptischer und phönicischer Abkunft, welche noch vor der dorischen Wanderung den Boden Griechenlands betraten, in dieser Frage mehr Gewicht gelegt werden sollte, als es üblich ist? Sollten jene königlichen Emigranten, die ungefähr um die Zeit der höchsten ägyptischen Kultur nach Griechenland übersiedelten und Städte bauten, von jener gar nichts mitgebracht und bei ihren Gründungen verwerthet haben? Sind nicht vielleicht auch die großen Inseln des Mittelmeers, jene wichtigen Stätten des Handels und der Heiligthümer, als Zwischenstationen jener Kunstwanderung noch Fundgruben für die Uebergangsglieder zwischen ägyptischer und griechischer Kunst? Die in neuerer Zeit dort gefundenen Objekte der Kleinkünste und die wenigen architektonischen Ueberreste scheinen dieser Ansicht nicht zu widersprechen. Die spätern wissenschaftlichen und Handelsbeziehungen beider Länder nach der Eröffnung des ägyptischen Reiches unter Psammetich können in architektonischen Beziehungen kaum noch maßgebend gewesen sein. Es sind dieß alles Fragen, welche hier nur angeregt, aber nicht beantwortet werden können.

Die Untersuchung ägyptischer Monumente in Bezug auf ihre Proportionen giebt uns folgende, ziemlich prägnant und konsequent durchgeführten Verhältnisse:

Die Säulenhöhe ist in der ältesten Zeit gleich $4-4\frac{1}{2}$ untere Durchmesser und steigt in den spätesten Monumenten bis 6 und $6\frac{3}{4}$ u. D. In der Blüthezeit ägyptischer Kunst ist $5-5\frac{1}{2}$ u. D. die vorherrschende Norm (Karnak und Luxor).

Der Abstand der Säulen steigt von 1 und $1\frac{1}{3}$ u. D. bis zu 2 u. D. In der mittleren Periode ist $1\frac{1}{4}$ u. D. fast die Regel.

Die Höhe des Architravs sammt seinem Rundstab bewegt sich zwischen $\frac{2}{7}$ und $\frac{1}{5}$ u. D., diejenige des ganzen Gesimses zwischen $1\frac{1}{4}$ und $1\frac{2}{3}$ D., und wenn das Verhältniß der Axenweite mit der ganzen Höhe verglichen wird, so schwankt dieses zwischen $1:2\frac{3}{4}$ bis $1:3\frac{1}{4}$.

Daß hierbei ein bewußtes, absichtliches Fortschreiten nach den durch diese Zahlen gegebenen Richtungen stattgefunden, von engern, niedrigen und gedrückten zu leichtern, höheren, weiteren Verhältnissen, wird ganz positiv dadurch bewiesen, daß fast ohne Ausnahme sämmtliche innere, also früher angelegte Säle und Peristyle jene schwereren, die äußeren, von späteren Regenten vorgelegten Höfe schlankere Verhältnisse zeigen.

Die mitgetheilten Normen beziehen sich nur auf die an den Tempeln üblichen Lotosblumen- (u. z. Blüthen- und Knospen-)Ordnung und nicht auf jene andern (von Lepsius als den Felsengräbern speziell angehörend definirten) vielfach kannelirten starken Säulen, welche durch Champollion die Bezeichnung der protodorischen Ordnung erhalten haben. Die dorische Säule verbindet übrigens wesentliche Eigenheiten beider ägyptischer Ordnungen und erscheint wie ein höheres Drittes aus diesen beiden Gegensätzen hervorgegangen.

Im dorischen Stile stellen sich jene relativen Maaße wie folgt:

Säulenhöhe: $4\frac{1}{16}$ (Korinth), 5,18 (Parthenon), 5,68 (Theseion) und $6-6\frac{1}{2}$ (Halle auf Delos und Portikus in Athen.)

Säulenabstand: $1\frac{1}{3}$ (Korinth), 0,98—1,1, (alter Parthenon), 1,26 (neuer Parthenon), 1,64 (Theseion), $2-2\frac{2}{3}$ (auf Delos).

Die Höhe des Architravs: $\frac{1}{5}$ (Korinth), $\frac{2}{3}$ (am alten Parthenon), $\frac{7}{10}$ (am neuen Parthenon), $\frac{9}{11}$ (am Theseion), $\frac{2}{3}$ (am Portikus).

Die normale Höhe des Gebälkes ist zwei untere Durchmesser mit oder ohne Sima gemessen. Die mittlere Norm für das Verhältniß der Axenweite zur Höhe der ganzen Ordnung: 1:3.

Diese Relationen, verglichen mit denen der ägyptischen, zeigen die größte Uebereinstimmung, und zwar merkwürdigerweise nicht nur im Allgemeinen, sondern auch in der Art des Fortschreitens von den ersten bekannten Anfängen bis zum Abschlusse der Entwicklung. Es muß übrigens erwähnt werden, daß innerhalb der angegebenen Grenzen bei beiden Stilen

manche Abweichungen von den Durchschnittsmaßen sich finden, daß überhaupt die ägyptischen eben so wenig wie die dorischen an ein bestimmtes Zahlenverhältniß, wie es erst die sinkende römische Kunst geschaffen, sich gebunden fühlte, und daß bei beiden die größte Mannigfaltigkeit und Freiheit, natürlich unter Aufrechthaltung gewisser feststehender Gesetze im ganzen Aufbau wie in den Details herrschte.

Die ältesten griechischen Monumente beginnen scheinbar mit ihren Proportionen genau auf demselben Standpunkte, von dem die einige Jahrtausende ältern ägyptischen Tempel ihren Ausgang genommen, nur scheinbar; denn es dürfen hiebei jene dem griechischen Künstlergeiste vorbehalten gebliebenen formalen Vervollkommnungen der Säule nicht unberücksichtigt bleiben.

Drei Momente sind es, die von den Griechen eingeführt, die Verhältnisse der Säule wesentlich modificiren, welche sie dem Auge schlanker, feiner, höher erscheinen lassen als die gleich starken und gleich hohen ägyptischen Säulen: nämlich das niedrige kleine Kapitäl, die starke Verjüngung und die geringere Zahl der Kanäle.

Diese von den Griechen in so weisem Maße und vollendeter Feinheit durchgeführten Attribute der Säule genügen vollkommen, um die stärksten griechischen Säulenproportionen für das Auge den schlanksten ägyptischen gleich erscheinen zu lassen, so daß hiedurch die Früchte der Entwicklung ägyptischer Baukunst, selbst wenn sie konstruktiv in den frühesten griechischen Beispielen nicht erreicht wurden, doch für das künstlerische Gefühl weit übertroffen waren. Es läßt sich annehmen, daß die griechischen Konstrukteure, von den Proportionen jener uralten ehrwürdigen Heiligthümer ausgehend, durch ihre höhere künstlerische Befähigung das Zuviel, das Uebermäßige, Leblose, das in einer so kräftigen, schwach verjüngten oder gleichstarken Säule liegt, gefühlt, daß sie daher nach und nach die Verjüngung etwas kräftiger, die Entasis dagegen zarter (ähnlich wie sie an den Obelisken vorkommt) gebildet, die Cannelüren auf eine nahezu feststehende Zahl verringert und endlich dem Kapitäle zugleich in den knappsten Dimensionen jene so klar sprechende Form zu geben gewußt haben, so daß schließlich das Wunderwerk einer dorischen Säule entstand, dem in der ganzen Formenwelt der Architektur keine vollendetere Einzelschöpfung an die Seite gestellt werden kann, und die gerade in ihrer graziösen Einfachheit das Kennzeichen ungewöhnlich langer und zielbewußter Durchbildung an sich trägt.

Vom rein technischen Gebiete aus finden wir noch einige Berührungspunkte zwischen griechischer und ägyptischer Baukunst, welche nicht unbesprochen bleiben dürfen.

Das Quaderwerk mancher Pylonen findet sich theilweise nur an den Rändern der Oberflächen der einzelnen Steine bearbeitet, der mittlere Theil der Oberfläche war beim Versetzen noch rauh und wurde erst nach dem Versetzen fertig gemacht. Desgleichen finden sich bei den Lagerflächen sowohl der Mauerquadern als der Säulentrommeln auch nur der Rand fein bearbeitet, der Grund etwas vertieft ausgehöhlt, so daß die Steine nur auf den Rändern aufeinander liegen, genau wie es bei den dorischen Tempeln der Fall war. Die mächtigen Architraven über den Säulen bestehen aus zwei oder drei nebeneinander liegenden Quadern, und die Verbindung der einzelnen Quader unter sich erfolgt mit schwalbenschwanzförmigen Holzdübeln. Daß schließlich auch die ägyptischen Quadermauern theilweise mit einem Stucküberzug versehen wurden zum Eingraben der Reliefs und zur Aufnahme der Farben, ist bekannt, wie auch, daß ein ganz analoges System der Dekoration sich bei den Griechen fand. Diese wenigen technischen Andeutungen (aus der Description etc.) ließen sich wahrscheinlich bei Forschungen von dem hier eingehaltenen Gesichtspunkte aus noch vermehren, vorläufig mögen sie für unsere Zwecke genügen.

Hans Auer.

(Schluß folgt.)

Neueste Forschungen zur holländischen Kunstgeschichte.

Von Oskar Berggruen.

II.

inen eingehenden Essay hat Havard dem Porträtisten Govert Flinck gewidmet. Der erste holländische Autor, der sich mit diesem Künstler beschäftigt hat, war Arnold Houbraken, und da dieser mit dem Sohne des Künstlers, Nicolaas-Anthoni, in Verbindung gestanden hatte, so sind die Angaben der „Groote Schouburgh" im Allgemeinen vertrauenswürdig, und konnte Havard denselben fast durchweg folgen. Dennoch waren nicht wenige Daten Houbraken's richtig zu stellen. So irrt der alte Biograph gleich bezüglich des Geburtstages Flinck's, welchen er in den Monat Dezember 1616 verlegt, während eine 1660 zu Amsterdam aus Anlaß des Todes des Künstlers geprägte Medaille den 25. Januar 1615 als Geburtstag angiebt, womit eine Eintragung im Amsterdamer Trauungsbuch übereinstimmt. Ferner bezweifelt Havard die Angabe Houbraken's, daß der Vater des Künstlers, Theunis Goverts Flinck, ein „Rentmeester" gewesen sei, und glaubt aus dem Nachlaßinventar des Malers, das er zum ersten Male publicirt, schließen zu sollen, daß Flinck's Vater eine „bleeckerij" zu Cleve betrieben habe. Der Franzose macht den ehrsamen Clever Hausbesitzer aus diesem Grunde zum „blanchisseur"; vielleicht wäre richtiger „Besitzer einer Bleiche" — diese Industrie war damals stark betrieben und einträglich — zu übersetzen. An den Aufenthalt Govert Flinck's bei seinem ersten Lehrer Lambert Jacobse zu Leeuwarden erinnert gegenwärtig nur eine dem Künstler zugeschriebene Porträtgruppe im königlichen Palaste zu Leeuwarden, welche nach der Ansicht Havard's eine Jugendarbeit unseres Künstlers aus dem Jahre 1633 oder 1634 sein kann, obschon viele Bedenken dagegen obwalten. Ohne Zweifel ist Flinck 1631 in Rembrandt's Schule eingetreten, da der Amsterdamer Meister in diesem Jahre die aus Leeuwarden gebürtige Saskia van Ulenburgh heiratete und bei dieser Gelegenheit Flinck's Bekanntschaft gemacht haben dürfte. Rasch eignete sich der Schüler die Malweise seines Lehrers dermaßen an, daß viele Kopien Flinck's schon bei Rembrandt's Lebzeiten als Arbeiten des Meisters ausgegeben und verkauft worden sind. Im 18. Jahrhundert trieb man die Fälschung soweit, daß man auf holländischen Bildern die echten Signaturen verwischte and eine berühmtere, verkäuflichere Bezeichnung hinpinselte. So erklärt es sich, daß von Flinck verhältnißmäßig nur wenige Bilder, namentlich Arbeiten aus der Lehrzeit bei Rembrandt, übriggeblieben sind; gar manche Leinwand, die heute den stolzen Namen Rembrandt trägt, mögen Flinck und andere Schüler bemalt haben.

Erst nachdem Flinck das Atelier seines Meisters verlassen, ist er als Künstler wie als Mensch leichter zu verfolgen. Er beginnt als Porträtmaler und macht sich rasch einen Namen, signirt aber seine Bilder leider nicht immer, und so kommt es, daß gar manche nachträglich auf den Namen Rembrandt getauft wurden. Als bemerkenswerthe signirte und datirte Arbeiten führt Havard aus dem Jahre 1636 das weibliche Porträt Flinck's im Braun=

schweiger Museum an, aus dem Jahre 1637 den jungen Soldaten aus der Petersburger Ermitage, aus dem Jahre 1638 die „Segnung Isaak's“ aus dem Amsterdamer Museum, welche den Künstler bereits auf der vollen und später nicht mehr überbotenen Höhe seiner technischen Meisterschaft zeigt. Aus dem Jahre 1639 kennt man nur den graubärtigen Mann aus der Dresdener Galerie, aus 1640 ist nichts vorfindlich; erst von 1641 kennt man vier Bilder, darunter ein höchst bemerkenswerthes, mit einer an Frans Hals gemahnenden Breite behandeltes Kinderporträt, das uns in einer hübschen Radirung vorgeführt wird. Im Jahre 1642 wird ihm zum ersten Male der ehrenvolle, den Ruf eines Künstlers gleichsam besiegelnde Auftrag zu Theil, ein „Regentenstück“ zu malen; die „Kolveniers“, die Armbrustschützen, bestellen bei ihm eine Porträtgruppe ihrer vier Aeltesten. Im Jahre 1645 malte er die zwölf Figuren umfassende „Oranien-Compagnie“, eine Compagnie der Bürger-Miliz, welche eine orangefarbene Fahne (oranje vaandel) führte, und nähert sich in diesem prächtigen, koloristisch höchst bedeutenden Bilde mehr van der Helst als seinem Lehrer Rembrandt. Damals befand sich Flinck in der That auf dem Höhepunkte seines Schaffens und Lebens. Am 3. Juni 1645 heiratete er eine wohlhabende Patrizierin, Ingitta Thovelingh aus Rotterdam, welche über den Stand des Künstlers hinausgehende Partie ihm wohl nur deßhalb gelang, weil seine Frau wassersüchtig war[1]) und auch nach sechs Jahren an dieser Krankheit starb, nachdem sie dem eben angeführten Sohne das Leben gegeben hatte. Das Vermögen seiner Frau setzte den Künstler in den Stand, sein Haus auf der Lauriergracht, im Amsterdamer Künstlerviertel am Westende der Stadt, das Rembrandt, Johannes Lingelbach, Adriaen van der Velde, Jan van Bronckhorst, Gabriel Metzu, Govert Camphuyzen, Jan Beerstraaten, Anthoni Waterloo und andere Künstler bewohnten, schuldenfrei zu machen — und sorglos mit großem Eifer seiner Kunst zu leben. Sein Hauptwerk aus dieser Periode ist das große, von 1648 datirte „Schutterstuk“ aus dem Amsterdamer Trippenhuis, die Vereinigung der Kolveniers vor dem Hause ihres Hauptmannes Jan Huydecoper zur Feier des westphälischen Friedens, welchem politischen Ereignisse wir bekanntlich auch das herrliche Schützenbankett von van der Helst im Trippenhuis verdanken. Havard hebt mit Recht hervor, daß dieses große und meisterhafte Bild eine neue Phase in der künstlerischen Entwicklung Flinck's einleitet; der Künstler nähert sich von nun ab auffallend der Eleganz van Dyck's, die bei ihm allerdings etwas manierirt wird, und sogar seine Palette giebt die Rembrandt'sche Tonleiter auf, um die der Rubensschule anzunehmen.

Die Laufbahn des anerkannten, begüterten Künstlers verlief nicht minder glücklich wie die des strebenden, erwerbenden. Im Jahre 1656 heirathete er zum zweiten Male und zwar eine junge Frau, Sophie van der Hoeve, von der man nur weiß, daß sie aus guter Familie und wahrscheinlich begütert war. Flinck scheint auf seine zweite Frau ebensowenig stolz gewesen zu sein wie auf die arme Ingitta, denn, während sein Lehrer Rembrandt nicht müde wurde, seine Saskia auf jede mögliche Weise darzustellen und von seinen Schülern kopiren zu lassen, hat Flinck uns gar kein Bild seiner beiden Frauen hinterlassen. In sämmtlichen Galerien Europa's ist kein Andenken an sie vorhanden, und die beiden Bilder der Münchener Pinakothek (Nr. 323 und 329, Katalog von 1872, 3. Auflage), welche dem Rembrandt zugeschrieben werden, und die Flinck und seine Gattin (welche?) darstellen sollen, sind weder von Rembrandt, noch stellen sie die angegebenen Personen dar. Der berühmte englische Por-

1) Es verdient erwähnt zu werden, daß Flinck's Frau ein pathologisches Kuriosum war, welches durch Professor Tulp, den Helden der Rembrandt'schen „Anatomie“, in der medizinischen Literatur unsterblich geworden ist. Die angeborene Wassersucht behinderte die Rotterdamer Patrizierstochter nicht in ihren Bewegungen; ja sie erstieg sogar wenige Monate vor ihrem Tode den hohen Thurm der Kirche zu Cleve ohne Beschwerden und war zeitlebens wegen ihrer munteren Beweglichkeit in der Gesellschaft beliebt. Kurz vor ihrem Tode schwoll ihr Bauch so an, daß bei der Section ein Flussigkeitsquantum von 125 Pfund (!) entleert wurde. Havard reproduzirt den Obduktionsbefund und die alte, von Meisterhand gefertigte Zeichnung der Gattin Flinck's auf dem Sectionstische: eine noch junge Frau mit anmuthigem, aber leidendem Gesichtsausdrucke, schönen Armen, aber auffallend abgemagerten Beinen und einer riesigen Geschwulst, die sich zwischen den wohlgeformten Brüsten luftballonartig erhebt.

trätmaler Joshua Reynolds hat sich schon 1806 entschieden gegen die Attribution dieser mit Rembrandt's Namen bezeichneten Porträts ausgesprochen, und was Flinck selbst anbelangt, so stimmt sein angebliches Porträt in der Münchener Pinakothek mit gar keinem der authentischen Bildnisse Flinck's: seinem Selbstporträt auf dem Schützenstück aus dem Jahre 1648, dann dem Stich von Blooteling, dem Schwarzkunstblatt von Vaillant, den Stichen von Houbraken, Ploos van Amstel und mit der Zeichnung von Eisen überein, obgleich alle diese Bildnisse untereinander sich vollkommen gleichen. Auch ein äußerer Umstand, der merkwürdiger Weise sogar dem Falkenauge Havard's entgangen ist, und den wir nachdrücklichst hervorheben müssen, schließt jeden Gedanken daran aus, daß die Münchener Bilder Flinck und seine Gattin vorstellen. Beide Bilder sind mit rührender Uebereinstimmung und in wunderschöner Klarheit bezeichnet: „Rembrandt f. 1642". Im Jahre des Heils 1642 war aber Flinck noch gar nicht verheiratet, da das „Puiboek" von Amsterdam, wie wir gesehen haben, als Trauungstag des Künstlers und der ersten Gattin mit unerbittlicher Genauigkeit den 3. Juni 1645 angiebt. Weiter: das männliche Porträt giebt unzweifelhaft die Züge eines in der Mitte der Dreißiger Jahre stehenden Mannes, das weibliche die einer Frau zu Ende der Zwanzig oder zu Anfang der Dreißig[1]); nun aber war Flinck Anno 1642 kaum 27, Ingitta Thovelingh kaum 22 Jahre alt. Die von Havard und den anderen Autoren nicht in Betracht gezogene Datirung der beiden Münchener Bilder läßt es sonach unmöglich erscheinen, in denselben die Porträts von Flinck und seiner ersten Frau zu erblicken. Was die Autorschaft Rembrandt's anbelangt, so können wir nicht anstehen, uns der Autorität von Reynolds anzuschließen und auf die treffenden Ausführungen Havard's zu verweisen, wonach gar manche Jugendarbeit Flinck's den Namen seines großen Meisters trägt. Exempla sunt odiosa — für die Galeriedirektoren, welche um falsche Signaturen eines großen Meisters in ihrer Sammlung zu kämpfen pflegen, wie Löwinnen für ihre legitimen Jungen; sonst möchten wir aus unserer Nähe zwei hübsche Beispiele anführen.

In seinen letzten Lebensjahren war Flinck der hochangesehene und reichlich bezahlte offizielle Maler der souveränen Handelsstadt an der Amstel, und schmückte das „Koopmans Kapitool" mit zwei großen Historienbildern: „Curius Dentatus weist die Geschenke der Samniter zurück" und „Salomo erbittet von Gott Weisheit" — zwei handgreifliche „avis aux sénateurs" der guten Seestadt. Havard führt auf interessante Weise aus, wie sehr Flinck sich in diesen Hauptwerken seiner reifsten Zeit der vlämischen Schule nähert, und nennt insbesondere Erasmus Quellin als muthmaßliches Vorbild des Künstlers, welcher übrigens mit Artus Quellin, dem ebenfalls bei der Ausschmückung des Amsterdamer Stadthauses verwendeten Bruder des Erasmus, in Verbindung gestanden hatte. Von den weiteren acht Bildern, die noch bei ihm bestellt waren, und von denen er schon 1659 die Skizzen zeigen konnte, scheint eins nahezu fertig geworden zu sein, da 1662 der verdienstliche Maler Jurven Ovens vom Magistrat bloß 48 Gulden erhielt, um das von Flinck hinterlassene Bild fertig zu machen, somit offenbar nicht mehr viel daran zu arbeiten hatte; an der Ausführung der übrigen Bilder hinderte ihn der am 2. Febr. 1660 erfolgte Tod. Die Trauer um den Meister war groß und ungeheuchelt; man prägte eine Medaille zu seinem Andenken, und der allezeit sangesbereite Dichter van Vondel feierte ihn abermals in gebundener Rede. Sein Nachlaß war bescheiden: im Ganzen 44,000 Gulden, ungefähr so groß wie Saskia's Mitgift, die Rembrandt verthan hat. Houbraken's Angaben in Bezug auf Flinck's Vermögensverhältnisse sind also stark übertrieben, und von den 12,000 Gulden, die der Verfasser der „Schouburgh" als Erlös der Kunstsammlungen Flinck's angiebt, muß man eine Null streichen, da alles bewegliche Vermögen des Künstlers nach den von Havard aufgefundenen Akten auf 1538 Gulden inventirt wurde. Mit diesen Kunstschätzen wird es nicht weit her gewesen sein,

1) Pigage, in seinem Katalog der Düsseldorfer Galerie, aus welcher die fraglichen Bilder nach München gekommen sind, sagt von dem angeblichen Bildniß Flinck's: „Il est âgé d'environ trente-quatre ans." (La Galerie électorale de Dusseldorf etc., par Nicolas de Pigage etc., Bruxelles 1781, No. 212.)

denn bei der im Jahre 1751 nach dem Tode des Sohnes abgehaltenen Auktion werden ein „Tizian" um 71 fl., ein „Van Dyck" um 75 fl., ein „Rubens" gar um 58 fl. verkümmelt; sechs Bilder von Govert Flinck selbst, die sein Sohn aufbewahrt hatte, werden zwischen 30—40 Gulden verkauft. Sic transit gloria . . . aber für den Ruhm giebt es auch eine Auferstehung, und die ist in unserem Jahrhundert dem Meister aus Cleve zu Theil geworden.

Ein höchst sorgfältig gearbeiteter Katalog der Bilder von Flinck, einige interessante archivalische Notizen über die beiden Palamedesz, über Abraham van der Tempel, dann über Johannes Lingelbach, Adriaen van de Velde, Jan van Bronckhorst, Gabriel Metzu, Govert Camphuysen und Anthoni Waterloo, der merkwürdige Obductionsbefund der ersten Gattin Flinck's und der Auktionskatalog über die von ihm und seinem Sohne hinterlassene Kunstsammlung schließen den zweiten Band der besprochenen Publikation.

Den dritten Band eröffnet ein höchst interessanter Essay über einen Künstler, der bisher zu den ihrer Persönlichkeit nach am wenigsten gekannten, wenn auch, Dank ihren Arbeiten, viel genannten und hoch geschätzten holländischen Malern gezählt hat: über Jan Beerstraaten. Durch eine Reihe höchst umständlicher und scharfsinniger Nachforschungen ist Havard endlich dazu gelangt, aus den heute im Haag aufbewahrten Akten der Waisenämter (Weeskamers) festzustellen, daß der Maler Jan Beerstraaten am 31. März 1665 von seiner Gattin Magdalena Anthonie van Bronckhorst fünf Kinder besaß, worauf er sehr leicht im Civilstandsregister zu Amsterdam fand, daß unser Künstler sich am 30. August 1642 vermählt hatte und damals zwanzig Jahre alt gewesen war. Einige weitere scharfsinnige Combinationen führten nun zur Auffindung des Künstlers im Taufbuche der „Oudekerk", wonach derselbe am 31. Mai 1622 getauft worden ist. Sein Todestag konnte bisher nicht entdeckt werden; allein die Angabe Fueßli's, daß er 1687 zu Amsterdam verstorben sei, ist sehr wahrscheinlich. Außerdem gelang es unserm Autor, nachzuweisen, daß der Vater des Künstlers, Abraham Jansz, ein Küfer war, welcher den Familiennamen „Beerstraaten" nach der von ihm bewohnten Straße in Amsterdam angenommen hatte, um mit keinem anderen der zahlreichen Abraham Jansz verwechselt zu werden, die es damals in der Stadt gegeben haben mochte. Wenngleich demgemäß die Schreibweise „Beerestraaten" („von der Bärenstraße") die richtige zu sein scheint und auch von Havard angenommen wird, so glauben wir doch an der Schreibweise „Beerstraaten" festhalten zu sollen, weil die Namensfertigung des Künstlers im Trauregister und die allermeisten Signaturen seiner Bilder „Beerstraaten" lauten, und es ihm offenbar zustand, die Orthographie dieses von ihm wie von seinem Vater freiwillig gewählten Namens festzustellen. Auch Bode und Meyer, denen zur Zeit der Abfassung ihres trefflichen Kataloges die Entdeckungen Havard's noch unbekannt waren, halten sich, offenbar auf Grund der Signaturen auf den bekannten Bildern des Künstlers, an die Orthographie „Beerstraaten". Havard hat nachgewiesen, daß die Gattin des Künstlers eine Nichte des Malers Pieter van Bronckhorst war, und daß die Familie Beerstraaten in bescheidenen Verhältnissen gelebt haben dürfte, da der Nachlaß der 1655 verstorbenen Gattin des Künstlers bloß auf tausend Gulden geschätzt wurde. Nicht ohne Ironie stellt Havard die von ihm aufgefundenen Daten der Angabe des erwähnten Kataloges der Berliner Galerie, daß „die Lebensverhältnisse und der Ort der Thätigkeit Beerstraaten's unbekannt seien" entgegen; allein mit Unrecht; denn von den Autoren eines Kataloges kann man nur verlangen, daß sie bei dessen Abfassung den neuesten Stand der kunsthistorischen Literatur kennen und berücksichtigen, was Bode und Meyer bei ihrer Arbeit, die Havard selbst an anderer Stelle als „remarquable" bezeichnet, vollauf gethan haben; keineswegs aber kann man die unmögliche Leistung begehren, daß sie über jeden Künstler, den die Galerie aufweist, Spezialforschungen anstellen. Der definitive Katalog von Bode und Meyer wird, Herr Havard sei davon überzeugt, seine Forschungen bezüglich Beerstraaten's nicht unbeachtet lassen.

Aus der geistreichen Charakteristik der Arbeiten Beerstraaten's heben wir hervor, daß die zu jener Zeit so sehr geschätzte Staffage der Städteansichten, welche eine Spezialität des Künstlers bildeten, ihm Schwierigkeiten bereitete. In der Regel wendete er sich an seinen Nachbar Lingelbach, wenn es galt, Bildern für vornehme Besteller eine hübsche figürliche

Staffage zu geben; doch gelangen ihm selbst die Figuren mitunter gar nicht übel. So ist sein Selbstporträt in ganzer Figur auf dem Bilde: „Die Ruinen des alten Rathhauses von Amsterdam nach dem Brande vom 7. Juni 1652" aus dem Trippenhuis — wir bemerken, daß der Künstler auf die vorspringende Ecke eines Gemäuers, wo er zeichnend sitzt, das Wort „Beerstraaten" sehr deutlich hingeschrieben hat — recht lebendig und charakteristisch; die Aehnlichkeit können wir leider nicht beurtheilen, weil bis jetzt kein anderes Bildniß des Künstlers bekannt geworden ist. Uebrigens scheint er, wie Havard ausführt und sehr plausibel macht, sein Vaterland nicht verlassen und die italienische Reise, die seinen Kollegen Berghem, Lingelbach, Karel Dujardin und den Brüdern Both so sehr zu Statten gekommen, nicht gemacht zu haben. Nur seine Ansichten aus Holland und seine Marinen hat Beerstraaten nach der Natur gemalt; seine Darstellungen aus Frankreich und Italien aber dürfte er in Amsterdam nach Skizzen seiner Kollegen, namentlich Lingelbach's, angefertigt haben.

Havard untersucht hierauf die Frage nach der Existenz des Künstlers, der „A. Beerstraaten" gezeichnet haben soll, und knüpft seine Bemerkungen zunächst an die „Winterlandschaft" des Berliner Museums (No. 848 C), welche Bode und Meyer einem unbekannten, von 1645—1687 thätigen Künstler des fraglichen Namens zuschreiben. Dieselbe ist mit einem aus den Buchstaben A. V. B. gebildeten Monogramm bezeichnet und war früher wegen der Aehnlichkeit dieses Monogramms mit dem des Aart van der Neer dem letzteren Meister zugeschrieben. Havard wendet unseres Erachtens mit Recht ein, daß die Existenz eines Künstlers Alexander Beerestraaten nicht nachgewiesen ist, daß der Name überhaupt keiner Familie angehört hatte, sondern von dem Vater des Jan Beerstraaten willkürlich angenommen worden war, und daß am allerwenigsten eine Familie van Beerstraaten bekannt ist. Ebensowenig kann „der Atelierbesuch" aus der Ermitage (No. 921), welcher mit „A. B. 1659" bezeichnet ist, einem Künstler zugeschrieben werden, den der offizielle Katalog (II. Auflage, 1870. Bd. II, S. 176) „A. van Beerestraten(?)" nennt, ohne dessen Existenz irgendwie plausibel zu machen, obschon von demselben bemerkt wird, daß er „in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gelebt und 1687 [1]) verstorben sei." Diese beiden Bilder sind die einzigen in öffentlichen Sammlungen befindlichen, welche man dem A. Beerstraaten zuschreibt. Auch unter den Zeichnungen trägt keine die Signatur Alexander Beerstraaten, nicht einmal das beglaubigte Monogramm A. B. Havard deducirt daraus und aus einer Reihe von Nebenumständen sowie Untersuchungen der Kirchenbücher, deren Darlegung zu weit führen würde, auf eine uns völlig überzeugende Weise, daß der vermeinte A. Beerstraaten mit Jan identisch sei, und daß auf den mit A. B. signirten Bildern ein J. vor dem A. im Laufe der Zeit verschwunden sein dürfte; J. A. B. aber würde den vollen Namen des beglaubigten Künstlers Jan Abrahamsz Beerstraaten bedeuten. Einwenden läßt sich dagegen nur, daß keines der bekannten Bilder des Meisters mit erhaltener Signatur [2]) hinter dem J den Buchstaben A aufweist; ja das einzige bekannte Bild, welches den Vornamen voll ausgeschrieben zeigt — es ist dies „der alte Hafen von Genua" aus dem Louvre (No. 11) mit der Signatur: Johannes Beerstraaten fecit 1662 — trägt keine Spur von dem väterlichen Vornamen Abraham.

Auch Pieter de Hooch gehörte bisher zu den bedeutenden holländischen Künstlern, deren Lebenslauf in ein tiefes Dunkel gehüllt war. Havard hat zuerst im Meisterbuch der Sanct-Lucasgilde von Delft gefunden, daß Pieter de Hooch, ein Fremder, am 20. September 1655 als Meister aufgenommen wurde, wonach zu schließen ist, daß er zu Delft eine sechsjährige Lehrzeit bestanden hatte, daher keinesfalls der Schule Rembrandt's beizuzählen ist. Mehrere Jahre nach dieser Entdeckung fand unser Autor zufällig eine Notiz im Trauregister der reformirten Kirche, daß „Pieter de Hooch, Junggeselle (Rotterdam), die Jungfrau Johanna van den Burch vom Binnenwatersloot zu Delft" am 3. Mai 1654 geheirathet hatte. Schon am

1) Der Verfasser des Katalogs hatte offenbar Fueßli's Angabe des Todesjahres von Jan Beerstraaten im Gedächtniß und verwechselte mit diesem Künstler den vermeinten A. van Beerstraaten.

2) Havard gibt einen recht vollständigen Katalog, den wir durch die schöne Marine der Esterhazy-Galerie in Pest (No. 368) ergänzen, welche Léon Gaucherel für die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" meisterhaft radirt hat.

2. Februar 1655 wurde von diesem Ehepaare ein Kind auf den Namen Pieter getauft; am 14. November 1656 ist die Taufe eines Mädchens Namens Anna eingetragen, und später ist weiter keine Spur zu finden, außer der Eintragung „vertroken“ (fortgezogen) im Register der Malergilde. Da er nach 1657 den Rest der Aufnahmstaxe an die Gilde gezahlt hatte, scheint er zu Ende dieses Jahres fortgezogen zu sein, zumal seine echten signirten und datirten Bilder aus dem Jahre 1658 stammen und wahrscheinlich ist, daß er es für nothwendig fand, in seinem neuen Aufenthaltsorte durch Signatur seiner Bilder seinen Namen bekannt zu machen. Bleyswijck, in seiner so genauen Beschreibung der Stadt Delft, zu welcher er im Jahre 1660 das Material zu sammeln begonnen, erwähnt den Künstler gar nicht, folglich war er um 1660 jedenfalls nicht mehr in Delft.

Havard bezweifelt mit Recht, daß jener Pieter de Hooge, welcher nach Angabe von A. van der Willigen in Harlem 1681 gestorben ist, mit unserem Künstler identisch sei, da das Register der Harlemer Malergilde seinen Namen nicht enthält, und sonst keine Spur eines Malers dieses Namens in Harlem aufzufinden ist, außerdem aber mehrere unbestreitbar echte Bilder unseres Künstlers vorhanden sind, die aus einer späteren Zeit, sogar noch aus 1698, datiren. Was aber den Geburtstag Pieter de Hooch's anbelangt, so hat Havard auf concludente Weise erhoben, daß der Künstler am 12. December 1632 in Rotterdam geboren worden ist. Andere Umstände seines Lebenslaufes ließen sich bisher nicht auffinden; ja nicht einmal bezüglich der Schule, der er entstammt, sind begründete Vermuthungen aufzustellen. Daß er der Schule Rembrandt's nicht angehören konnte, wurde bereits bemerkt; Karel Fabritius und Johannes Vermeer aber, deren Einfluß man in Pieter de Hooch's Werken erblicken will — Bode und Meyer schreiben über ihn vorsichtig: „Ausgebildet unter dem Einflusse des Karel Fabritius und des Rembrandt“ — waren fast gleichzeitige Kollegen in der Delfter Malergilde. Fabritius ist überdies schon 1654, kaum zwei Jahre nach seiner Aufnahme in die Malergilde, verstorben. Mag man übrigens in der Farbengebung Pieter de Hooch's den durch Fabritius vermittelten Einfluß Rembrandt's finden wollen, so wird man doch nicht bestreiten können, daß der Rotterdamer Meister nicht nur ein ganz spezifisches, durch saftigen substantiellen Auftrag und durch Leuchtkraft, namentlich in den rothen und gelben Tönen, ausgezeichnetes Kolorit, sowie eine unerreicht dastehende Virtuosität in der Darstellung des vollen Sonnenlichtes besaß, sondern daß er auch in der Wahl seiner Stoffe, in seiner Komposition und in seinen Figuren eine große Originalität aufweist und das Interieur der holländischen Häuser so charakteristisch und poesievoll dargestellt hat, wie Niemand vor ihm. Unter den 114 Bildern des Künstlers, die Havard in seinem sorgfältig gearbeiteten Kataloge aufführt — voll beglaubigte Zeichnungen sind nicht bekannt — stellen mehr denn neunzig das Leben in der Häuslichkeit rein und anmuthig dar.

Einige Blätter des dritten Bandes sind dem pikanten Kleinmeister Pieter Codde gewidmet, welcher in der Reihe der Esaias van de Velde, Dirk Hals, Le Duck und der beiden Palamedes eine stattliche Figur macht. Unserem Autor ist es geglückt, einige authentische Daten aus dem Lebenslaufe Codde's aufzufinden: zunächst eine Eintragung im Trauregister von Amsterdam, wonach hervorgeht, daß Pieter Codde aus Amsterdam, 27 Jahre alt, unter Beistand seines Vaters Martin Codde, wohnhaft in der Calverstraat, am 14. Mai 1637 die Catharina de Witt, 25 Jahre alt, Tochter des Meisters Jan de Witt, geheirathet hat. Der Zweifel, ob dieser Codde mit dem Maler identisch sei, wird durch die Namensfertigung im Register, welche mit der Signatur der Bilder ganz übereinstimmt, gelöst. Aus einer anderen Eintragung in dem Trauregister geht hervor, daß eine Marie Codde, 24 Jahre alt, elternlos, am 5. Juli 1866 einen Spezereiwaarenhändler Friedrich Bloemaert aus Utrecht geheirathet hat. Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese 1642 geborene Marie Codde eine Tochter des Malers war, ebenso wie der 1640 geborene Karel Codde dessen Sohn gewesen sein dürfte; ohne Zweifel ist der Schwiegersohn Friedrich Bloemaert ein Sohn des gleichnamigen Kupferstechers und ein Enkel des Malers Abraham Bloemaert gewesen. Um 1666 hätte sonach Pieter Codde nicht mehr gelebt. Mehr als diese immerhin wichtigen Daten hat auch Havard bisher nicht gefunden.

Einige archivalische Notizen über Beerstraaten und Pieter Bronckhorst machen den Beschluß des dritten Bandes der besprochenen Publikation. Einen großen Vorzug derselben bilden die zahlreichen und wertvollen Reproduktionen, welche der heutige Stand der vervielfältigenden Künste zu bieten gestattet, und denen der treffliche Verleger Quantin seine besondere Aufmerksamkeit zugewendet hat. Auch die typographische Herstellung dieses nur für den engen Kreis der Liebhaber berechneten und in einer geringen Anzahl von Exemplaren aufgelegten Werkes ist vollkommen tadellos. Der in Aussicht gestellten Fortsetzung sehen wir mit Spannung entgegen und bezweifeln nicht, daß Havard's folgende Arbeiten nicht minder reichhaltige und gediegene Forschungsresultate bringen werden, als die besprochenen drei Bände.

Notiz.

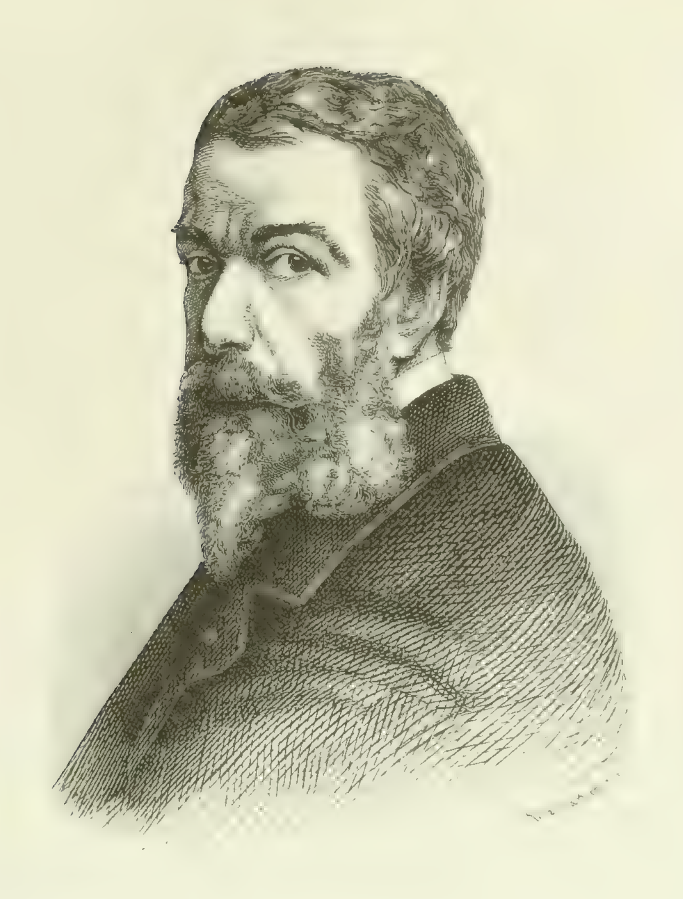
* **Mußestunden, von Franz Rumpler.** Der Name des Künstlers, welchem wir das diesem Hefte in Radirung beiliegende Bild der in Betrachtung versunkenen jungen Dame **verdanken, ist unseren Lesern kein Neuling mehr. Erst vor Kurzem wurde seiner unter den** aufstrebenden Talenten der Wiener Schule eingehend gedacht und sein „Katzenmädchen“ in Holzschnitt vorgeführt. Ein mehrmonatlicher Aufenthalt in Paris, wo Rumpler auf Bestellung **des Kunsthändlers Hrn. Sedelmayer ein großes Familienporträt malte, hat inzwischen der** Entwickelung seines Talentes neue Impulse gegeben und ihm jene Freiheit des Vortrages, **die echt malerische Behandlung in einfachen breiten Flächen zu eigen gemacht, welche wir in den Arbeiten seiner letzten Zeit und so auch in dem hier vorgeführten Bilde finden.** Die anmuthige Beschaulichkeit, welche aus demselben spricht, fließt so recht aus dem Wesen des **Künstlers, aus seiner fein empfindenden Natur, die in farbigen Tönen ihren Ausdruck sucht.** — Das über drei Schuh hohe, auf Holz gemalte Bild ist in den Besitz eines Hamburger **Kunstfreundes übergegangen.**





MUSSESTUNDEN





Hendrik Leys.

Ein Lebensbild von Hermann Billung.

Mit Illustrationen.

enigen Künstlern ist das Glück eine treuere Gefährtin gewesen als Hendrik Leys. Was dem zwölf Jahre älteren Gustav Wappers Lebensziel war, „die Wiedererweckung einer nationalen Kunst", das machte auch Leys zum Stichworte seines Strebens, und das Erbe des genialen Meisters der „Episode aus den Septembertagen von 1830" fiel ihm, so weit auch die von beiden Künstlern eingeschlagenen Wege auseinandergingen, als reife Frucht in den Schoß. Politische und religiöse Intriguen trieben den Einen aus der Heimat, an der er mit allen Fasern seines Herzens hing, während jauchzender Beifall den Andern mit Ruhm und Lorbeern überhäufte. Leys hat niemals wie Wappers die Bürden eines Direktors der Antwerpener Akademie getragen, die Anfeindungen und Nadelstiche, denen der Inhaber einer so hervorragenden Stellung immer ausgesetzt ist, blieben ihm erspart. Sein Genius konnte sich frei entwickeln und die ihm zusagenden Vorbilder in anderen Ländern und anderen Zeiten suchen, bis sein eigenartiges Talent gereift und im Verkehr mit den Vlamändern und Deutschen des 15. und 16. Jahr-

hunderts zu jener Kraft und Meisterschaft des Kolorits gelangt war, welche an den Werken von Leys mit Recht bewundert werden. Kein Wunder, daß er das Haupt einer großen Schule wurde und fast mehr Nachahmer als eigentliche Schüler fand, wenn er auch die Lehrthätigkeit mit bestem Erfolge ausübte. Seit seinem Tode ist ein Jahrzehnt verflossen, und noch jetzt findet keine größere oder kleinere belgische Ausstellung statt, ohne daß nicht eine oder mehrere von Leys' drei „Manieren" dabei vertreten wäre. Nicht blos als Künstler, sondern auch in seiner äußeren Erscheinung imponirte der Meister seiner Umgebung, seine stattliche Gestalt war Jedermann in Antwerpen bekannt. „Leys is ons" hieß es in dem Nachrufe des Bürgermeisters am offenen Grabe, und wie bei allen populären Persönlichkeiten, hat auch bei ihm die Legende sehr bald Wahrheit und Dichtung vermischt und in Antwerpen selber die Zauberfäden um sein Schicksal gesponnen. Für manche Einzelheit im Leben, Wirken und Schaffen unseres Künstlers mußten wir an den verschiedensten Quellen nach Auskunft forschen und wiederholt vorsichtig das Vernommene sichten und abwägen, um die historische Wahrheit festzustellen.

Jan August Hendrik Leys ward, als Kind vlämischer Eltern, zu derselben Zeit, als der Machtspruch des Londoner Kongresses Belgiens Loos entschied, am 18. Februar 1815 zu Antwerpen geboren. Seine Eltern, Hendrik Josef Martinus Leys und Maria Theresia geb. Craen, bestimmten ihren Sohn für den Priesterstand, zu welchem Entschlusse vielleicht der Umstand beitrug, daß der Vater mit Heiligenbildern handelte und deßhalb in lebhaftem Verkehre mit der Geistlichkeit stand. Als sich jedoch die künstlerische Begabung des Sohnes mit Evidenz herausstellte, wurde der Entschluß der Eltern schwankend, und Hendrik trat 1829 in das Atelier seines nachmaligen Schwagers, Ferdinand de Braekeleer, um sich zunächst zum Kupferstecher auszubilden. Der gegenwärtig achtundachtzigjährige Senior des Antwerpener Künstlerkreises, das Haupt einer ganzen Legion von Malern und Bildhauern, erinnert sich noch mit Vergnügen der Zeit, wo der talentvolle Knabe bei ihm aus- und einging.

„Mein Onkel Leys," theilte uns die geschwätzige Tochter des alten Herrn in ihrem breiten Französisch — Familiensprache ist das Vlämische — voll freudigen Stolzes mit, „war in unserem Hause von seinem neunten Jahre an heimisch und hat bei Papa zeichnen gelernt. Mein Onkel Leys war niemals Schüler der Akademie, nur Schüler von Papa." Wir lächelten und schwiegen dazu, denn wir wußten es besser, mochten aber dem gemüthlichen alten Fräulein die Illusion nicht verkümmern.

In die Akademie eingetreten, schloß sich Leys dem Kreise der zahlreichen Jünger an, welche sich um den 1832 zum ersten Professor der Akademie ernannten Wappers schaarten, ohne daß er darum im Hause seiner Verwandten ein Fremder geworden wäre. Seltsamerweise scheinen sich des Künstlers Biographen das Wort gegeben zu haben, dieses Lehrverhältniß todtzuschweigen. Die Thatsache wird indeß nicht nur von Augenzeugen, wie die beiden Töchter von Wappers' genialer Schülerin, Charlotte Hay, bestätigt, sondern auch durch eine kleine, von Leys in Wappers' Atelier entworfene und dort zurückgelassene Oelskizze erhärtet. Wappers war damals das aufgehende Gestirn, sein 1830 ausgestelltes, der vaterländischen Geschichte entnommenes Historienbild: „Der Bürgermeister van der Werff während der Belagerung von Leyden" hatte einen Beifallssturm erregt und die Morgenröthe einer neuen Aera der belgischen Kunst verkündet. Was war natürlicher, als daß sich auch Leys dem durch Kolorit und

Technik ausgezeichneten Meister zuwendete? Der Tag seiner Geburt war so ziemlich mit der Befreiung Belgiens von der französischen Herrschaft zusammengefallen, die Kämpfe für die nationale Unabhängigkeit in Politik und Kunst füllten die Zeit seiner Lehrjahre aus. Die epochemachenden Gemälde jener Zeit, an deren Spitze die im Brüsseler Staatsmuseum befindliche „Episode aus den Septembertagen, der Beginn der Revolution von 1830 auf dem Marktplatze zu Brüssel" von Wappers steht, sind überwiegend der Geschichte des Augenblicks entnommen. Bezeichnend für Leys ist es, daß er von seinen ersten Versuchen an seine Stoffe aus dem 16. und dem 17. Jahrhunderte geschöpft. Auch die Leuchtkraft der Farbe, wie sie Wappers verstand, eignete er sich nur soweit an, wie sie ihm zusagte. Immerhin fußte die Geschicklichkeit, mit der er später fast spielend die französischen Romantiker und die alten Holländer, vorzüglich Rembrandt, nachahmte, unbedingt auf Wappers' Lehren und Fingerzeigen und wäre schwerlich ohne eine solidere Unterlage, als die bei de Braekeleer gewonnene, möglich gewesen.

Einer der ersten, von Leys noch unter der Leitung seines Oheims gefertigten Stiche war „Der am Grabe betende Mönch" (1831). Das früheste uns bekannte Oelgemälde des siebzehnjährigen Jünglings schmückt das Treppenhaus des Hotels de Pret zu Antwerpen. Es stellt einen kleinen Musikanten mit seiner Trommel und seinem Hunde auf der Schwelle eines Bauernhauses dar; zwei gute Alte sehen ihm freundlich zu. Ohne die Bezeichnung „H. Leys 1832" zu kennen, würden wir das Bild entschieden Braekeleer, an dessen Weise es lebhaft erinnert, zugeschrieben haben. Vielleicht hat Herr de Pret, der wohlwollende Protektor so manches aufstrebenden Talentes (auch Wappers war von ihm zu einer Reise nach Paris in Stand gesetzt), diese Jugendarbeit direkt im Atelier erworben; denn Leys' erstes vor die Oeffentlichkeit gebrachtes Gemälde war der 1833 zu Antwerpen ausgestellte „Kampf zwischen einem Grenadiere und einem Kosaken". Ein „Gefecht zwischen Bürgern von Gent und von Brügge" folgte in demselben Jahre. Das Jahr 1834 brachte eine Marine mit Figuren: „Der Strand von Antwerpen". Im folgenden Jahre wagte er sich an das Geschichtsbild im weiteren Sinne, indem er die „Furie Espagnole", den am 4. November 1576 von der spanischen Besatzung ausgeführten Ueberfall der Antwerpener Bürgerschaft, zum Gegenstande nahm. Braekeleer hat, vielleicht durch seinen Schwager angeregt, denselben Gegenstand 1837 in einem umfangreichen Gemälde behandelt, welches sich im Antwerpener Museum befindet und trotz seiner akademischen Steifheit als das Meisterstück Braekeleer's gilt. Im Jahre 1835, aus welchem das Bild: „Die Wittekappen unter Philipp dem Kühnen" stammt, ging Leys zur Vollendung seiner Studien nach Frankreich und Holland. In Paris wurden Delacroix und die Romantiker seine Vorbilder. Das volle Verständniß für Rembrandt und Pieter de Hoogh, denen er die Geheimnisse der Lichteffekte und der Perspektive so trefflich abzulauschen verstand, ging ihm erst bei einem zweiten Besuche Hollands im Jahre 1839 auf, wo seine Palette den schönen, seine zweite Manier kennzeichnenden Sammetton gewann.

In der Zwischenzeit ließ der jugendliche Künstler Geist und Hand nicht ruhen: seine Arbeiten begannen Aufmerksamkeit zu erregen und rasch Liebhaber zu finden. Der Brüsseler Salon von 1836 brachte Leys die ersten durchschlagenden Erfolge auf Grund von drei Gemälden, von denen das erste die sich gegen die Spanier vertheidigende „Geusenfamilie" (früher in der im April 1861 aufgelösten Sammlung van den Schrieck

zu Löwen), das zweite eine „Wahrsagerin" (Kabinet Jacobson in Rotterdam) und das dritte „Die Ermordung des Löwener Magistrates 1379" darstellte. Die Brüsseler Ausstellung von 1836 war im Allgemeinen ein Ereigniß für die nationale Kunstentwickelung und ließ erkennen, daß die Schule David's ihre Rolle ausgespielt hatte; das erstarkende Nationalgefühl drückte der Kunst seinen Stempel auf und spiegelte sich in drei wohl gelungenen Schöpfungen: Gustav Wappers' „Letzte Augenblicke Karl's I.", Nicaise de Keyser's „Sporenschlacht von Courtrai" und dem eben erwähnten Bilde von Leys. Die Episode, welche das Bild schildert, spielt sich vor dem Justizpalaste in Löwen ab, wo eine wüthende Volksmenge an dem Magistrate Rache dafür nimmt, daß dieser ihren Liebling Gautier de Leudes hatte umbringen lassen. Auf dem engen Raume der Leinwand begegnen wir allen Stadien menschlicher Leidenschaft, die Hefe des Volkes und der Adel des Landes stehen einander gegenüber, Soldaten und Mönche bilden die Zuschauer, Sterbende und Todte bedecken den Boden, machtlose Anhänger der Unterliegenden verhüllen in stummer Verzweiflung das Haupt. Das in seiner schmucklosen Einfachheit gewaltig ergreifende Bild, welches an Herrn van Malder in Brüssel einen vielbeneideten Käufer fand, gereichte dem einundzwanzigjährigen Künstler zur höchsten Ehre und berechtigte zu den glänzendsten Hoffnungen.

Der Brüsseler Salon von 1837 brachte das von Herrn de Coninck in Gent erworbene „Atelier Rembrandt's", einen Gegenstand, den Leys wiederholt ausführte, die Antwerpener Ausstellung desselben Jahres ein Genrebild „Reichthum und Armuth", welches die Regierung für das Brüsseler Museum erwarb, wo noch drei spätere Arbeiten von Leys zur Aufstellung gelangt sind. Vom Sonnenlichte umflossen, tritt eine anmuthige junge Frau, auf den Arm ihres Mannes gestützt, eben aus der Kirchthür und spendet einer armen, mit ihren Kindern vor dem Portale sitzenden Mutter eine milde Gabe. Trotz des lieblichen Antlitzes der Hauptgestalt, über deren blonde, mit blauen Schleifen geschmückte Locken die Sonnenstrahlen kosend hingleiten, und trotz der kräftigen, an der Gruppe der Armen nicht gesparten Schatten fühlt man dem Ganzen die Jugend des Malers an, sein unruhiges Tasten und Haschen nach dem Lichteffekte, zu dem die Steifheit der Zeichnung einen eigenen Gegensatz bildet. Ein „Familienfest in der Bretagne" fand 1838 in Berlin, eine „Hochzeit" 1839 wiederum in der Galerie van den Schrieck zu Löwen eine Heimat. Auch diese beiden sind tüchtige, fleißig ausgeführte Bilder, aber der Darstellung fehlt die innere Harmonie. Der Zug zur französischen Romantik, die Neigung zu holländischer Kleinmalerei, die halbvergessenen Lehren Brackeleer's kommen sich einander in's Gehege.

Wieder zog es den Strebsamen nach Holland, und die alten Niederländer gewannen mehr und mehr sein Herz. Er begann mit Versuchen, den Kleinmalern nahe zu kommen, und ging bis zur direkten Nachahmung Rembrandt's, welchem er über ein Jahrzehnt die Treue bewahrte, um sich dann plötzlich den deutschen Meistern aus dem Reformationszeitalter zuzuwenden und, seinem eigenen, uns von Augenzeugen überlieferten Ausspruche gemäß, „von da ab erst Künstler zu werden." Die Zeitgenossen dachten anders. Sie spendeten schon längst seinen Leistungen lebhaften Beifall, seine Stimme wog schwer im Rathe zu Antwerpen, wenn es sich um Kunstinteressen handelte, und der König von Belgien verlieh ihm bereits 1840 den Leopoldsorden, in welchem Jahre Leys bei Gelegenheit der Rubensfeste den Triumphbogen des Jakobsplatzes mit drei Bildern dekorirte. So durfte er ruhig zur Gründung eines Hausstandes schreiten und vermählte sich 1841

mit Adelaide van Haren, welche ihm drei Kinder, einen Sohn, den späteren Gesandtschafts-Attaché in Florenz, und zwei Töchter schenkte.

In die Zeit, wo er sich an Rembrandt anzulehnen suchte, fallen auch seine Versuche, mit der Radirnadel dem großen Vorbilde nahe zu kommen. Unter den von ihm radirten Blättern merken wir als die interessantesten an: „Die Treppe des Wasserhauses", eines vielbewunderten Renaissancebaues in der Ebene von Schoonbeke vom Jahre 1513, ferner „Der letzte Gang des Verurtheilten", „Das Innere eines vlämischen Bauernhauses", „Der Geiger" und „Die Schützen", nach seinem gleichnamigen Gemälde von 1843. Auch mit der Lithographie und mit dem Holzschnitt befaßte er sich vorübergehend; so lithographirte er selbst sein vorhin erwähntes Bild: „Die Geusenfamilie". Von seinen xylographischen Versuchen ist uns nur ein Blatt: „Der Gehängte", bekannt. Von den Gemälden der folgenden Jahre, während welcher er im Fahrwasser der Niederländer des 17. Jahrhunderts vorwärts trieb, wollen wir nur einige der interessantesten hervorheben. Das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. besitzt den „Hof einer Herberge" (1842), ehedem in der Galerie König Wilhelm's II. von Holland. Ein Gegenstück dazu bildet das von König Ludwig I. für die neue Pinakothek in München angekaufte Bild, eine „niederländische Dorfgasse" darstellend (1841). Ein 1845 entstandenes „Interieur" der Sammlung Wuydts zu Antwerpen läßt uns einen Blick in das behagliche Heim einer vlämischen Bauernfamilie thun: der Großvater zündet sich eben die Pfeife an, die Tochter wiegt das Kind auf den Knieen, und die alte Mutter sieht ihr lächelnd zu. Demselben Jahre gehört auch das mit der ehemaligen Schumann'schen Sammlung an das Leipziger Museum gelangte „Familienfest", von welchem wir eine wohlgelungene Radirung unsern Lesern vorlegen können. Es ist etwas von Jan Steen und etwas von Dirk Hals in der figurenreichen Komposition, die besser als Worte die Zielpunkte klar macht, auf welche Leys hinauswollte. In der Lichtführung erkennt man das Bemühen, einem Pieter de Hoogh oder Jan van der Meer nahe zu kommen, die Behandlung der Gewänder erinnert hier und da an die Mieris und Metsu. Komposition und Malerei sind charakteristisch für die Vorzüge und die Grenzen des Kunstvermögens unseres Meisters. Alle Einzelheiten sind mit fleißiger Hand durchgeführt, und den Gruppen und Figuren ist eine gewisse Lebensfrische nicht abzusprechen; dem Ganzen fehlt aber die geschlossene Wirkung und das naive Behagen, die Malerei erscheint namentlich im Hintergrunde zu klar und hart und hat nichts von dem milden Dämmerlicht, welches den niederländischen Cabinetsstücken des 17. Jahrhunderts einen so hohen malerischen Reiz verleiht. Man erkennt schon in der Behandlung den Leys der späteren Zeit, der das Helldunkel preisgiebt und in der strengen Auffassung der Form, in der Bestimmtheit der Zeichnung bei voller Tageshelle das wahre Heil findet. Die aufgelöste Sammlung Delessert in Paris enthielt drei von Leys' kleinern Genrebildern, „Die Spitzenklöpplerin", „Die Spinnerin" und eine „Strickerin". Schon die Wahl der Motive deutet den Bannkreis an, in welchem sich der Künstler damals bewegte. Eins der umfangreichsten Gemälde aus dieser Zeit ist die im Brüsseler Museum befindliche, 1845 vollendete „Wiederherstellung des Gottesdienstes in der Antwerpener Kathedrale nach den Bilderstürmen von 1566". Voll tiefer Andacht lauscht die versammelte Gemeinde der ersten Predigt; nicht nur in dem Kostüm, sondern auch in dem Ernst der Haltung erkennt man das Reformationszeitalter. Das Wiederspiel von Licht und Schatten erfüllt die weite Halle, auf deren perspektivisch richtige Darstellung der

Künstler offenbar großen Fleiß verwandte, ein Umstand, der um so mehr in's Auge fällt, als im Museum zu Brüssel der in späteren Jahren entstandene „Einzug Karl's II. in Antwerpen" an derselben Wand hängt. Eine einfachere Behandlung desselben Gegenstandes, „Vlämischer Gottesdienst im 17. Jahrhundert", ist mit der ehemaligen Wagener'schen Sammlung in die Nationalgalerie zu Berlin gelangt.

Das Jahr 1845 brachte Leys auch eine äußere Auszeichnung von hohem Werthe, die Brüsseler Akademie ernannte ihn zu ihrem Mitgliede. Zwei Jahre später brachte auch Frankreich ihm seine Huldigung dar: ein zweites „Familienfest", jetzt ebenfalls in der Berliner Nationalgalerie, und zwei andere Gemälde, „Der Waffenschmied" und eine „Musikgesellschaft", mit denen er den Pariser Salon beschickt hatte, trugen ihm eine Medaille 3. Klasse sowie das Kreuz der Ehrenlegion ein. Leider zählt das „Familienfest" der Nationalgalerie zu der großen Menge schlimm beschädigter Arbeiten des belgischen Meisters. Leys pflegte sich, wie Dyckmans, sein Genosse in Wappers' Atelier, uns mittheilte, bei der Untermalung einer fettigen Substanz zu bedienen, die oft nach vier bis fünf Jahren noch nicht trocken war und wieder durchschlug, was dann die Besitzer solcher Bilder zu dem verhängnißvollsten aller Mittel, dem Ueberfirnissen, greifen ließ. In Folge dessen entstanden Beulen und Risse und brachten über die Malerei ein unabwendbares Verderben. Unglücklicherweise sind grade die in den Museen befindlichen Gemälde, weil sie meistens erst nach einer langen Wanderung ihre Heimstätte fanden, am meisten mitgenommen. So geht das im Gesammteindrucke wie in der Gruppirung und der Wirkung des Lichtes zu den besten Arbeiten seiner zweiten Manier zählende Gemälde im Antwerpener Museum: „Rubens begiebt sich zu einem ihm zu Ehren im Garten der Antwerpener Bogenschützen veranstalteten Feste", (1851 gemalt) hoffnungslos der Vernichtung entgegen. Von den zu Anfang der fünfziger Jahre entstandenen Gemälden heben wir zwei besonders gut erhaltene in der Sammlung Kums in Antwerpen hervor: „Ludwig XI. und Tristan der Eremit" und „Die Synagoge zu Prag". Auf dem erstgenannten Bilde erscheint Ludwig der Grausame mit seinem Gefolge, eben im Begriff, die Schwelle des Justizpalastes zu überschreiten; den Abschluß der langen Straßenperspektive bilden die Thürme von Notre-Dame. Das zweite führt uns auf die Frauengalerie der Prager Synagoge, wo die schönen Judenmädchen sich neugierig an die kleine Luke drängen, um einen Blick in das ihnen verschlossene Heiligthum zu werfen; ein heller Lichtstrahl fällt von dort in den Raum und huscht über die ausdrucksvollen Züge der dunkeläugigen Töchter des Orients. Die im 17. Jahrhundert so beliebten Darstellungen von Malerateliers reizten Leys zu ähnlichen Schildereien. Eine derselben vom Jahre 1851 befindet sich in der Sammlung Huybrechts in Antwerpen, die auch noch zwei kleinere Genrebilder, Darstellungen von vlämischen Fischern, enthält, eine andere greift in das Gebiet des geschichtlichen Genre's hinüber und stellt den Bürgermeister Six im Atelier Rembrandt's dar. Zwei andere „Malerateliers" besitzt der Fürst Gortschakow in Petersburg, das eine von 1849 nennt Waagen „eins der besten Bilder von Leys in seiner Rembrandt'schen Manier, von großer Kraft der Farbe, brillanter Wirkung und sehr im Einzelnen durchgebildet"; das andere von 1850 gehört nach dem Ausspruche desselben Kenners „in der Kraft und Klarheit des Tones zu Leys' gelungensten Bildern". Das Streben nach einer Wiederbelebung der malerischen Vergangenheit verband sich bekanntlich bei den französischen Romantikern in den vierziger Jahren mit der Absicht, den Beschauer durch

den geschilderten Vorgang und die daran betheiligten Personen zu interessiren. Namentlich verfiel man gern auf die Schilderung berühmter Künstler in irgend einem Moment des Zusammentreffens mit hochgestellten Zeitgenossen. Den Erfolgen, die diese namentlich von Roqueplan und Alexander Hesse angebauten Verherrlichungen des Künstlerruhmes und des Gönnerthums hatten, konnte sich Leys nicht entziehen. Auch er trat, wie wir gesehen haben, in den Wettlauf auf diesem Stoffgebiete ein, indem er erst Rubens, dann Rembrandt zum Vorwurf nahm. Ein drittes Gemälde dieser Art (aus dem Jahre 1850) verherrlicht den Frans Floris und befindet sich im Museum zu Antwerpen. Im Jahre 1851 stand Leys auf der Sonnenhöhe seines Ruhmes, im Inlande wie im Auslande als einer der ersten Meister seiner Zeit anerkannt, und ausgezeichnet durch Würden und Ehren, von denen als eine der bedeutungsvollsten seine Ernennung zum Offizier der Ehrenlegion in Frankreich namhaft gemacht zu werden verdient.

Das Jahr 1852 sollte zum Marksteine in der künstlerischen Entwickelung unseres Meisters werden. Eine Reise nach Deutschland, die er damals antrat, scheint die äußere Ursache gewesen zu sein zu dem alsbald eintretenden gänzlichen Umschwung in seinen künstlerischen Ueberzeugungen. Noch jetzt erscheint es wie ein Räthsel, daß ein so fertiger, von Erfolg zu Erfolg getragener Künstler wie Leys in der Blüthe der Jahre und mitten in der Vollkraft des Schaffens an sich selbst irre werden, eine ganz veränderte Geschmacksrichtung einschlagen konnte. Mit der Kenntniß und dem Studium von Dürer's und Holbein's Werken ging ihm das Licht auf, das ihm fernerhin als Leitstern diente. Die naive Darstellungsweise der alten Meister gewann sein Herz und beherrschte von jetzt an seine Palette; halb erloschene Erinnerungen an seine Landsleute, die Gebrüder van Eyck und Quentin Massys, wurden wieder frisch und lebendig und drängten ihn mächtig auf die neue Bahn, die man wohl als die des malerischen Archaismus bezeichnen kann. Das „Fest bei Otto Venius“ bezeichnet seinen ersten Schritt in dieser Richtung. Auch die historischen und poetischen Gestalten des Reformationszeitalters waren ihm durch die Studienreise nach Deutschland näher gerückt, und diesen Kreisen entnahm er seitdem mit Vorliebe seine Motive. „Erasmus in seiner Studirstube“ war das zweite Werk der neuen Richtung.

Seine Landsleute und Kunstgenossen beobachteten voll Staunen diese überraschende Wandlung, erwärmten sich jedoch bald für die Wiedergeburt der alten Kunst, wie sie Leys anstrebte. Durchschlagenden Erfolg hatte der Künstler sodann auf der Pariser Weltausstellung von 1855, die er mit drei in altdeutscher Weise ausgeführten Bildern beschickte. Es waren dies das durch den Stich weitverbreitete Gemälde „Messe zu Ehren des Antwerpener Bürgermeisters Bertall de Haze“, „Der Spaziergang vor dem Thore“ (Motiv aus Goethe's Faust) und der „Neujahrstag in Flandern“. Kurz vorher vollendete er noch eins seiner reizendsten Bilder, welches unter dem Namen „Die katholischen Frauen“ bekannt ist. Die Scene führt uns in das Halbdunkel eines gothischen Kirchengewölbes, wo eine sorgenvoll dreinschauende Mutter, von einer anderen Frau begleitet, die letzte Hülfe für das kranke Kind auf ihren Armen sucht. Die schmucklose Einfachheit der Gruppirung und die kindliche Einfalt in den Zügen der Betenden machen das Bild überaus anziehend; der Minister de Bret in Brüssel war der glückliche Käufer desselben. Bei der „Messe zu Ehren des Antwerpener Bürgermeisters Bertall de Haze“ bildet ebenfalls das Innere einer Kirche, hier der berühmten Kathedrale, den Schauplatz der

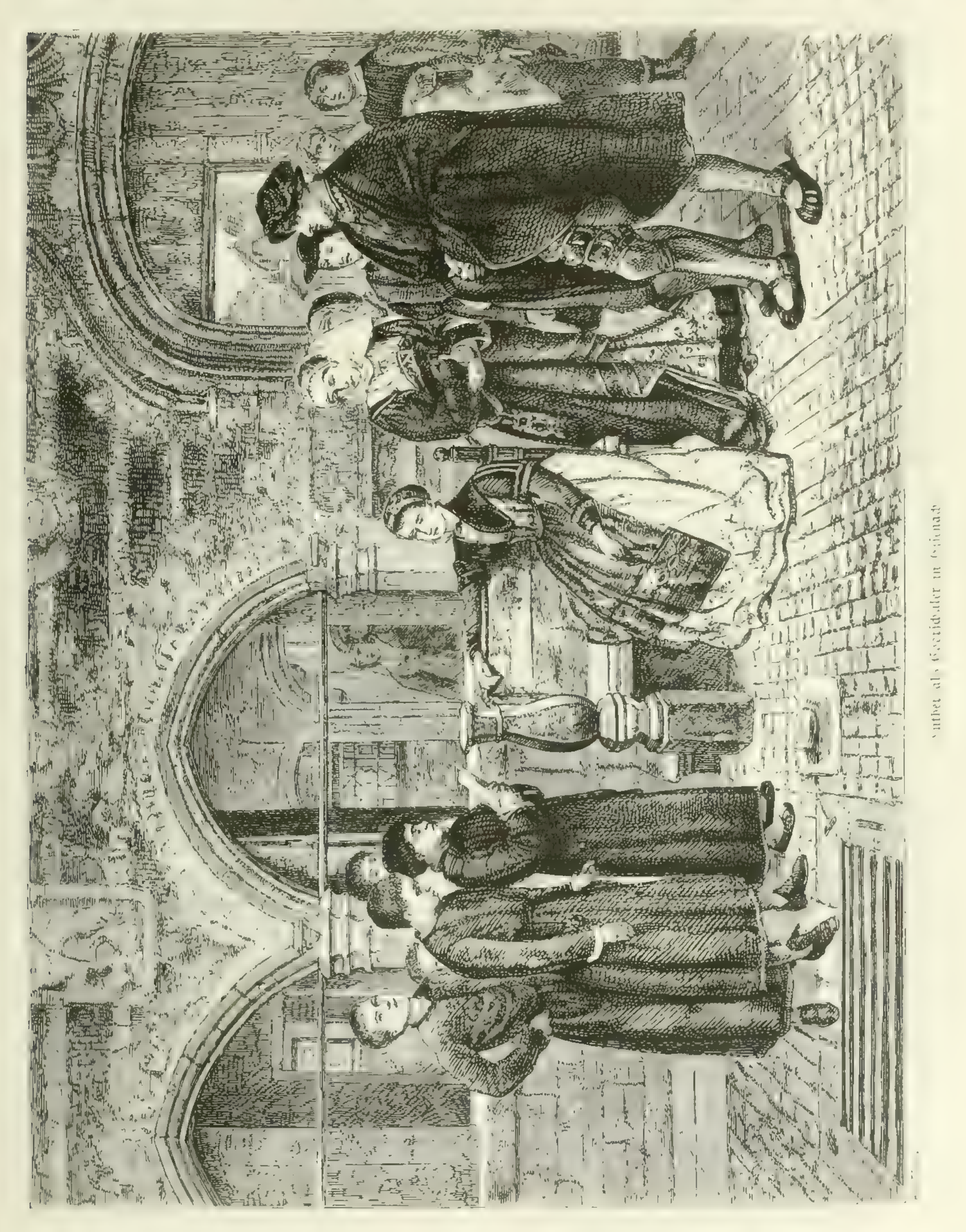
Handlung; vor dem Altare brennen neun geweihte Kerzen, und ganze Gruppen von Andächtigen haben sich in der hohen Halle eingefunden. Wenn Leys bei seinen Lutherbildern zunächst an Cranach erinnert, so hat ihm bei dem Entwurfe zu den vorgenannten Bildern die Art Holbein's vorgeschwebt. Der „Neujahrstag in Flandern" ist wie jene gleichfalls dem heimischen Gebiete entnommen, während der „Spaziergang vor dem Thore" einen ausgesprochen deutschen Charakter hat. Leys stellt uns die braven Spießbürger einer kleinen mittelalterlichen Stadt aus den Tagen Kaiser Maximilian's vor; es ist Ostern, die Vegetation ist noch zurück, aber man freut sich des Feiertages und des Geplauders im Freien. Der dicke Brauer führt seine ehrsame Ehehälfte und seine pausbackigen Sprößlinge, der fröhliche Landsknecht sein Schätzchen und der solide Bürgersohn seine sittsam blickende Verlobte spazieren. Faust und Wagner, sowie das liebliche Gretchen inmitten seiner Gespielinnen haben sich gleichfalls eingefunden. Die alten Kirchthürme und hochgiebeligen Häuser bilden den rechten Hintergrund zu dem Kulturbilde aus der Väter Tagen. Das Erscheinen dieser Gemälde auf der Pariser Weltausstellung war ein Ereigniß für die gesammte Kunstwelt. Gustav Wappers, welcher die Wiedergeburt der vlämischen Kunst in der Anlehnung an Rubens gesucht hatte und Belgien auf der Ausstellung vertrat, suchte vergeblich seinen Schüler in dem Zeitgenossen Lucas Cranach's wiederzuerkennen, verschmähte es aber nicht, dem ganz neue Seiten entfaltenden Talente desselben volle Anerkennung zu zollen.

Das zweite Empire stand damals in seiner Blüthe, und das Marsfeld vereinte eine solche Zahl von Meisterwerken der französischen Kunst, daß die Ertheilung der großen goldenen Medaille an einen Ausländer doppelt schwer wog. Hendrik Leys und Cornelius waren die einzigen fremden Gäste, welche neben den Franzosen Horace Vernet, Eugen Delacroix und Ingres, Decamps, Meissonier und dem Kupferstecher Henriquel Dupont diese Auszeichnung erhielten. Dem belgischen Meister ward sie im engeren Sinne für das bedeutendste seiner drei Gemälde, „Die Messe des Bertall de Haze", zuerkannt.

Im Fluge eilte die frohe Kunde dem Künstler voraus und machte in seiner Vaterstadt die Runde. Ganz Belgien fühlte sich in seinem Sohne hochgeehrt. „Leys ist unser," tönte es damals zum ersten Male von mancher Lippe, die sonst ihre Kennerschaft nur durch Tadel zu bethätigen gesucht hatte. „Leys ist unser," gab der Chor seiner Freunde und Bewunderer jubelnd zurück, die Fremde hatte ihn gekrönt, die Heimat mußte ihn würdig empfangen. Und so geschah es. Hendrik Leys' Rückkehr von Paris gestaltete sich zu einer „blyde incomst" in Antwerpen, das ihn gleich einem Fürsten begrüßte. Am 24. November fand ihm zu Ehren ein solennes Festessen statt, und die Vertreter der Stadt überreichten dem verdienstvollen Mitbürger einen goldenen Lorbeerkranz. Am folgenden Tage brachte man ihm eine Serenade bei Fackelschein, und alle Häuser der von ihm bewohnten Straße prangten im hellen Lichterglanze. Leys' Krönung, wie die Antwerpener jenes Fest noch heute nennen, war eine Nationalhuldigung sonder Gleichen. Was Wunder, wenn das Selbstbewußtsein des Künstlers in bedenklichem Maße zunahm. Er hörte so häufig wiederholen, er sei der bedeutendste vlämische Meister seit Quentin Massys und Rubens, daß er sich bald für den ersten lebenden Künstler überhaupt hielt, zumal da er in dieser Ueberzeugung täglich durch glänzende Erfolge bestärkt ward.

Unter diesem erhöhten Selbstbewußtsein erlitt jedoch seine humane Gesinnung, namentlich sein Wohlwollen für aufstrebende Talente, keinerlei Einbuße; er war stets bereit zu Rath

und That und würde, bei den bedeutenden ihm zu Gebote stehenden Mitteln, wohl noch mehr Wohlthaten in der Stille erwiesen haben, wenn der haushälterische Sinn seiner Frau ihm nicht hindernd im Wege gestanden hätte. Er liebte es, eine fröhliche Tischgesellschaft an reichbesetzter Tafel um sich zu vereinen, und diese Neigung, die sich mit



Luther als Currendschüler in Eisenach.

seiner asthmatischen Anlage wenig vertrug, hat wesentlich zu seinem frühen Tode beigetragen. Das stark ausgeprägte Nationalgefühl der Vlamänder war auch ihm eigen, wenigstens bestrebte er sich in Sprache und Sitte als der echte Sohn seines Landes zu erscheinen. Obgleich er das Französische völlig beherrschte, gab er im Verkehre mit seinen Hausgenossen und Schülern dem Vlämischen den Vorzug, und zwar

sprach er stark „antwerps“ mit dem Dialekte seiner Geburtsstadt. In religiösen Dingen war er durchaus freisinnig, wenn er auch, weil die Sitte es erheischte und Frau und Kinder der römischen Kirche angehörten, äußerlich sich zum Katholicismus bekannte.

Die „Messe des Bertall de Haze“, von Paris in die Sammlung des Baron Goethals in Brüssel übergegangen, wurde nach deren Auflösung Eigenthum des Brüsseler Staatsmuseums. Den „Spaziergang vor dem Thore“ erwarb der kunstsinnige Herzog von Brabant, der „Neujahrstag in Flandern“ blieb in Paris, wo das Bild von dem Banquier Fould angekauft war. In gehobener Stimmung ordnete Leys noch in demselben Jahre, das ihn zu hohen Ehren brachte, den Bau seines Hauses in der Statiestraat an, das, wie Kramm sagt „den Nachkommen, gleich den Häusern von Massys und Floris, Rubens und Jordaens,“ ein Andenken zu bleiben berufen ist. Seit mehr als zwei Jahrzehnten hat ihr berühmter Bewohner der Leys Straße den Namen gegeben. Außerdem besitzt das neue Antwerpen noch zwei andere Erinnerungszeichen: einen Boulevard Leys und eine Statue des Gefeierten.

„Albrecht Dürer, den großen Umzug zu Antwerpen ansehend“, war Leys' nächstes, noch 1855 vollendetes und von Herrn Drake in Paris erworbenes Gemälde: mit Frau und Dienerin steht der deutsche Maler unter dem vorspringenden Dache seiner Herberge und sieht sich den Umzug der Gilden an, Erasmus und Quentin Massys leisten ihm Gesellschaft. Ein im folgenden Jahre gemaltes „Gretchen“, ein kleines porträtartiges Bild, zeigt den Typus des Bürgermädchens aus dem Mittelalter; klaren Auges und züchtigen Sinnes sitzt es, in ernste Beschaulichkeit versunken, da; allein der poetische Glorienschein, mit dem unsere deutschen Maler Goethe's Schöpfung so gern umweben, fehlt diesem in das Vlämische übertragenen „Grietje“. Leys wiederholte den Gegenstand mehrmals; das erste Exemplar sahen wir bei Herrn Kums in Antwerpen, ein zweites ward für 6000 Gulden nach Holland verkauft. „Die Pifferari“, wie der jetzige Besitzer, Herr van Overloop in Brüssel, „Die Dudelsackpfeifer“ nannte, welche er im April 1879 zu der vom französischen Wohlthätigkeitsverein in Brüssel veranstalteten Ausstellung herlieh, tragen gleichfalls die Jahreszahl 1856. Dieses italienische Paar, das 1869 auch auf der Münchener Ausstellung figurirte, erinnert lebhaft an Leopold Robert's Schöpfungen; das Kolorit ist, dem Gegenstande entsprechend, wärmer, als man es sonst bei Leys gewöhnt ist. Die Kulturgeschichte seiner Vaterstadt lieferte dem Künstler sodann den Stoff für das bei Herrn Warocque auf Schloß Mariemont im Hennegau befindliche, 1857 vollendete Bild: „Plantin begiebt sich mit dem gelehrten Arianus Montanus, seiner Familie und seinem Gesinde zur Kirche“. Die noch in der einst weltberühmten, seit 1877 von der Stadt Antwerpen erworbenen und zum Museum Plantin-Moretus umgestalteten Druckerei bewahrten Porträts von der Hand eines Pourbus, Rubens und van Dyck haben Leys die historischen Typen seiner Gestalten geliefert; die Werkstatt, aus welcher die unvergleichliche „Bible Polyglotte“ hervorging, bildet den würdigen Hintergrund. Das eine Episode aus der Reformation behandelnde Gemälde: „Der Pelikanengang“ von 1857 blieb bei Herrn Perrot in Brüssel, das 1858 im Saale des Genter Kunstvereins ausgestellte, durch Kolorit und Zeichnung hervorragende Bild: „Maria von Burgund vertheilt Almosen an die Armen von Brügge“ ging dagegen, ebenso wie die „Predigt van Haemstedes“, nach London.

Ein für den Künstler besonders charakteristisches Bild aus dieser Zeit: „Luther als Chorschüler in Eisenach“ (jetzt in Petersburg) führen wir in einem Holzschnitt vor.

Natürlich wird Niemand, der des Malers Absicht nicht kennt, auf den Gedanken kommen, daß in dem ziemlich gewöhnlich aussehenden Jungen der große Reformator steckt. Für den malerischen Werth des Bildes ist dieser „interessante Umstand" auch nahezu gleichgültig. Was der Maler gewollt hat, ein Zeitbild in der vollen Treue des Kostüms und der Scenerie und in der schlichten Gefühlsweise des 16. Jahrhunderts zu geben, ist ihm in vollem Maße gelungen.

Mit einer gewissen Regelmäßigkeit gingen um diese Zeit alljährlich vier große und zwei kleinere Gemälde aus Leys' Atelier hervor, selten mehr, niemals weniger. „Was schwer zu erlangen ist, wird doppelt werthvoll," pflegte er wohl zu sagen und schränkte, als seine Arbeiten im Preise fortwährend stiegen, die Zahl seiner jährlichen Bilder noch mehr ein, indem er sich fast nur noch mit umfangreichen Kompositionen befaßte. Als Pendant zu seinem „Luther als Chorschüler" malte er ebenfalls noch im Jahre 1858 „Luther in seiner Wittenberger Häuslichkeit". Die Knaben von den Straßen Eisenachs sind zu ernsten Männern herangereift, als Ehrengarde des Reformators sitzen sie in ernstem Gespräche um den alten Eichentisch, am Fenster gleitet der helle Sonnenstrahl über die friedvollen Züge Katharinens von Bora, die mit dem Strickzeug in den Händen als fleißige Hausmutter charakterisirt ist. Ein Auftrag des Herzogs von Brabant, ihm für seinen Palast in Brüssel ein großes Geschichtsbild, „Die Einsetzung des Goldenen Bließ-Ordens", zu malen, brachte einige Abwechslung in die Thätigkeit des Künstlers. Die umfangreiche Skizze zu diesem Gemälde schmückt noch jetzt den Treppenaufgang des Leys'schen Hauses; im langen Zuge wallen die zukünftigen Ordensritter durch den Saal, der erhöhten Tribüne zu, wo die Belehnung mit der neuen Würde ihrer harrt. Die Zeichnung ist von bedeutender Wirkung, was doppelt bedauern läßt, daß die ausgeführte Arbeit unzugänglich ist.

Während dieser fleißigen Produktion für die Fremde wie für die Heimat hatte Leys an stillen Sonntagmorgen noch Zeit gefunden, den Speisesaal seines neuen Hauses, sich selbst zur Freude, seinen Kindern zur dauernden Erinnerung, mit einem Cyklus von Wandgemälden zu schmücken. Zur Rechten von der Einfahrt tritt man zunächst in ein kleines, mit einem tiefen Kamine und dunkeln Möbeln ausgestattetes Empfangs- oder Wartezimmer, welches sein ganzes Licht durch die Glasthüren des Ganges und des Speisesaales erhält, dessen mäßiger Größe es im Nothfalle zur Ergänzung dienen kann. Hohes Getäfel zieht sich in dem nächsten, von Leys besonders bevorzugten Gemache rings um die Wände; gewaltige, scheinbar von der Zeit gebräunte und mit Sprüchen aus alten Chroniken bedeckte Querbalken stützen die niedrige Decke; alte Eichenmöbel und Geräthschaften vollenden den Eindruck eines Wohnraumes aus der vlämischen Vergangenheit; ein einziges Fenster spendet nicht mehr Licht, als jene Zeit es liebte; eine Glasthür des kleinen Treibhauses, welches die Verbindung mit der Bibliothek und dem Atelier vermittelt, nimmt die Stelle des zweiten Fensters ein. Die Zwischenwand, zwischen Fenster und Thür, schmückt das Bild des h. Lucas, des Schutzpatrones der Maler, und rings an den Wänden bewegt sich, lebenswarm und farbenfrisch, eine Gesellschaft mittelalterlicher Gestalten durch die festlich geschmückten Straßen, dem Hause des städtischen Gastfreundes zu, um mit ihm die landesüblichen Freuden der Kirmeß zu genießen. Zur Rechten des h. Lucas naht der Zug der Gäste, den Dudelsackpfeifer an der Spitze, den Thoren Antwerpens, wo das Volk sich in den Straßen drängt und die Ankömmlinge voll Neugierde betrachtet. Auf der gegenüberliegenden Wand sind die

Gäste am Ziele angelangt, und der Hausherr kommt den willkommenen Langerwarteten zur Begrüßung entgegen. Drinnen aber harrt die reichbesetzte Tafel, und der Maler hat sich selbst und seine Lieben im Porträt dazu gesellt. Anfangs hatte er beabsichtigt, die Arbeit gemeinsam mit seinen Schülern auszuführen, allein das Resultat der fröhlichen Zusammenkünfte blieb weit hinter den Erwartungen zurück, bis Leys ungeduldig wurde und die direkt auf die Wand gemalten Fresken ohne fremde Hülfe vollendete. Dieser Versuch in der Fresco-Technik kam ihm bei der einige Jahre später unternommenen Ausschmückung des Antwerpener Rathhaussaales wesentlich zu Statten.

Je mehr er sich in die Zeiten Dürer's vertiefte, mit desto mächtigeren Banden zog es ihn nach Deutschland, und er unternahm 1859 eine zweite Studienreise nach Dresden und München, nach Wittenberg und Eisenach, nach Düsseldorf und Köln, um die Kunst des spätern Mittelalters gründlicher kennen zu lernen. In seiner Vaterstadt reifte unterdessen der Plan, die hohe Begabung des im Auslande preisgekrönten Antwerpeners für eine monumentale Arbeit von gemeinnütziger Bedeutung zu verwenden; den offiziellen Auftrag, den Rathhaussaal mit Fresken zu schmücken, erhielt Leys jedoch erst im Anfang des Jahres 1862, desselben Jahres, in welchem er von dem Könige von Belgien in den erblichen Freiherrnstand erhoben wurde. Die Motive sollten der Stadtgeschichte entlehnt, die genauere Wahl derselben dem Künstler frei gestellt sein. Leys nahm das Anerbieten an und legte seine Ansichten über die Anordnung und Gliederung des Ganzen in einer wohlgefaßten, im „Bulletin des Commissions Royal d'Art et d'Archéologie" abgedruckten Abhandlung nieder.

Er ging von dem Standpunkte aus, das Rathhaus sei der Palast der Gemeinde, der Sitz der Vertreter ihrer Interessen und müsse als solcher bis in seinen künstlerischen Schmuck einen besondern, seiner Geschichte angepaßten Charakter haben: „Meiner Ansicht nach muß dieses Monument eine Art offenen Buches sein, in welchem jeder Bürger die Geschichte seines Landes und seiner Rechte kennen lernen und sich an dem Beispiele seiner Ahnen erbauen könne." Als Vorbilder für seine Ideen betrachtete er die von Roger van der Weyden im Brüsseler Rathhause im Versammlungssaale der Bürgermeister und Schöffen ausgeführten Malereien, welche Scenen aus dem Leben des Kaisers Trajan darstellen, sowie Dirk Bout's Schildereien aus der Legende Kaiser Otto's III. im Rathhause zu Löwen und erklärte in die Fußtapfen dieser Meister treten zu wollen. Seine Darstellungen sollten in einer Reihe von historischen Ereignissen den Codex der Rechte und Privilegien der Stadt veranschaulichen.

In dem auf der Rathhausbibliothek bewahrten Privilegienbuche fand Leys genug historische Anhaltspunkte zur Verkörperung seiner Ideen. Der alte rothe Sammetband verzeichnet mit Ausführlichkeit die denkwürdigsten Ereignisse aus der Stadtgeschichte, und Leys versenkte sich in ihr Studium, ehe er an's Werk ging. Wir betonen mit Absicht dieses ernste Streben des Meisters, da man ihn vielfach zu einem oberflächlichen Nachahmer der Alten herabgewürdigt hat. Wenn seine Schöpfungen auch ihre Schattenseiten haben, und sein Charakter nicht frei von Schwächen ist, so wird man dem rastlosen Eifer und dem ernsten Streben des auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Mannes die Achtung nicht versagen können.

(Schluß folgt.)

Die Miniaturmalerei im frühen Mittelalter.*)

Indem ich die folgenden Zeilen niederschreibe, erfülle ich einen persönlichen Wunsch des uns leider so früh entrissenen Alfred Woltmann. Gleich nach dem Abschluß des ersten Bandes seiner Geschichte der Malerei hatte er mich um die Anzeige des Buches in diesen Blättern ersucht und, als ich mit der Erfüllung des Wunsches zögerte, wiederholt angeklopft. Ich zögerte aber, nicht weil ich die Besprechung gerade dieses Werkes aus irgend einem Grunde scheute, sondern weil ich überhaupt die kritische Thätigkeit aufzugeben gesonnen war. Meist nur schlimme Früchte hatte ich von derselben in den letzten Jahren geerntet. Der harmlose Tadel eines Schriftstellers, er habe die persönlichen Verhältnisse hervorragender neuerer Künstler doch gar zu griesgrämig aufgefaßt und einer verdrossenen Stimmung unberechtigten Raum gegönnt, trug mir einen Preßprozeß ein, welchen ich in zwei Instanzen durchfechten mußte. Freilich gewann ich denselben in beiden Instanzen, aber die Lust an kritischen Erörterungen wurde mir dadurch gründlich verleidet. Auch die andere Erfahrung wurde mir nicht erspart, daß ich den Leuten, ehe ich ihr Buch kritisirte, als Autorität galt, wenn ich aber dasselbe nicht bis zum Himmel erhob, sofort zu einem erbärmlichen Tropfe, der nichts von der Sache verstehe, degradirt wurde. Da ich nicht zum Agenten einer Lobesassecuranz bestellt sein wollte, gute Bücher auch ohne Empfehlung ihren Weg finden, so war ich entschlossen, auf diese Seite meiner literarischen Wirksamkeit fortan zu verzichten. Als ich diese Absicht Woltmann mittheilte, schrieb er, bereits von seiner Krankheit gepackt, aber noch immer Genesung hoffend, folgende Worte mir zurück: „Sie werden von meiner Seite nicht jene Aufnahme eines Referats zu erwarten haben, wie Sie sie als Dank manches Kollegen in Ihrem Briefe erwähnten. Ich weiß, daß es einer ehrlichen und sorgfältigen Arbeit gegenüber keine bessere Anerkennung gibt, als das Eingehen auf sie, als das Discutiren über manches, was sie enthält.“ Und so will ich denn seinen Wunsch erfüllen und in die Discussion mit ihm eintreten.

Daß ich das Wort nicht mehr an den lebenden Fachgenossen richten kann, erfüllt mich mit aufrichtigem Schmerze. Woltmann war eine in fröhlichem und raschem Aufsteigen begriffene Kraft. So Tüchtiges er bereits geleistet hatte, so durfte man doch in der Zukunft noch vollendetere Leistungen von ihm erwarten. Das Stürmische und Leidenschaftliche, die Neigung zu raschen Schlüssen, die Eile, endgiltige Resultate zu ziehen, diese Mängel, die so häufig an Jugendarbeiten haften, überwand er in kurzer Zeit. Woltmann gehörte zu den gesunden Naturen, welche mit ihren neuen Zielen und Aufgaben wachsen, und besaß namentlich eine Eigenschaft, welche große wissenschaftliche Erfolge verbürgt. Er vermochte es über sich, begangene Irrthümer einzugestehen und zu verbessern. Eine solche That der Selbstentsagung, wie er sie in der zweiten Auflage seines Holbein geübt, würden ihm nur wenige Gelehrte nachmachen. Jedes spätere Werk zeigte, mit den früheren Arbeiten verglichen, außer der immer umfassenderen Beherrschung des Gegenstandes auch eine größere Ruhe und Reife. Mit der Vertiefung in die Wissenschaft hat die Ausbildung des Charakters in der Richtung auf

*) Woltmann, Geschichte der Malerei. I. Band. – Die Malerei des Mittelalters. Leipzig 1879.

das Maßvolle und Harmonische gleichen Schritt gehalten. Man nahm jedes neue Buch Woltmann's mit höher gespannter Erwartung in die Hand, und niemals wurde dieselbe getäuscht. Auch in seiner letzten Schöpfung nicht, deren Abschluß ihm leider das grausame Schicksal nicht mehr vergönnt hat. Woltmann's Geschichte der Malerei nimmt in der kunsthistorischen Literatur einen Ehrenplatz ein und wird, wie das Holbeinbuch, seinen Namen bei den kommenden Geschlechtern lebendig erhalten.

Das Werk ist seiner Natur nach für weitere Kreise bestimmt, bewahrt aber bei allem Streben nach Popularität eine ernste wissenschaftliche Haltung. Die gefällige, gewandte Sprache, die durchsichtige Form, die geschickte Scheidung des Nebensächlichen von dem Wesentlichen, der unverrückt festgehaltene historische Ton der Erzählung, die lebendige und deutliche Beschreibung der Denkmäler müssen das Interesse aller gebildeten Leser fesseln und werden sicher ihren Beifall gewinnen. Dieselben empfangen aber durch das Buch nicht bloß allgemeine Anregungen der Phantasie, sondern auch positive Belehrung. Klar werden die einzelnen Künstler charakterisirt, scharf ihre Beziehungen zu Vorgängern und Nachfolgern geschildert. Jedem Kapitel merkt man die sorgfältige Vorbereitung des Verfassers an. Er hat die Monumente genau studirt, die einschlägige Literatur bedächtig geprüft, zu allen kontroversen Fragen feste und meistens auch richtige Stellung genommen. Großes Lob verdient ferner die Anordnung und Gruppirung des Stoffes. Dieselbe ist in einem Buche, welches die Kunstentwickelung langer Zeiträume übersichtlich darzustellen sich anschickt, keineswegs so gleichgiltig, wie gewöhnlich angenommen wird. In der Kunstgeschichte des Mittelalters pflegt man die Eintheilungsgründe von der Architektur zu entlehnen und schlechthin von einer romanischen und gothischen Periode zu sprechen. Nun aber deckt sich der Zeit nach der Gang der Malerei und Skulptur nur unvollständig mit der Entwickelung der Baukunst. Die Werke der deutschen Skulptur und Malerei aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stehen zu den Schöpfungen des 12. Jahrhunderts nicht in dem gleichen Verhältnisse wie die (gothischen) Bauten zu ihren (romanischen) Vorgängern. Die sogenannte gothische Bauweise bedeutet einen Stilwechsel. Konstruktion und Formen werden neuen Gesetzen unterworfen. Die gleichzeitigen Skulpturen und Malereien dagegen wachsen unmittelbar aus der Wurzel der älteren heimischen Kunst heraus und erscheinen als die reife Frucht der vorangegangenen Thätigkeit. Erst nachdem die gothische Architektur ein Menschenalter lang geherrscht hat, erstehen auch in den anderen Kunstgattungen Werke, welche von einer verwandten Empfindungsweise getragen werden und den überlieferten Charakter ändern. Noch weniger dürfte die Bezeichnung „gothischer Stil“ für die italienische Malerei des 14. Jahrhunderts zutreffen. Giotto's Kunst wird durch alles andere schärfer und genauer bestimmt als durch den Hinweis auf die gleichzeitigen gothischen Bauten Italiens. Mit Recht hat daher Woltmann von den Namen: romanische, gothische Kunst abgesehen und dafür die einfache, zu keinen Trugschlüssen verleitende Eintheilung in ein hohes und spätes Mittelalter angenommen. Auch darin muß man ihm beipflichten, daß er die karolingische Periode bereits zum Mittelalter zählte. Mag dieselbe auch in manchen Gebieten eine retrospective, auf die Wiederbelebung der römischen Welt zielende Richtung zeigen, so steht sie doch wenigstens auf dem Gebiet der Malerei vorwiegend auf neuem Boden und bahnt der mittelalterlichen Kunstauffassung den Weg. Doch Lob war es ja nicht, was Woltmann von dem Anzeiger seines Buches verlangte. Das Buch lobt sich selbst. Zu einer eingehenden sachlichen Erörterung forderte er auf, aus welcher der Wissenschaft möglicher Weise der Antrieb zu weiterem Fortschritte erwachsen könnte. Ich wähle dafür den Abschnitt, welchen Woltmann mit sichtlicher Vorliebe ausgearbeitet hatte, und dem meine eigenen Studien in der letzten Zeit vorwiegend gewidmet waren: die Miniaturmalerei des frühen Mittelalters.

In der Vorrede zum ersten Bande schrieb Woltmann: „In diesem ersten Theile beruht namentlich die Geschichte der Miniaturmalerei auf besonderen Studien, für die mir auch der handschriftliche Nachlaß meines väterlichen Freundes Waagen sehr zu Statten kam.“ Man darf wohl bei aller Anerkennung der Verdienste Waagen's behaupten, daß unsere Kunde der alten Miniaturmalerei durch Woltmann einen weiteren Schritt vorwärts gebracht wurde. Er hat nicht nur gesammelt und geordnet, was Waagen zu verschiedenen Zeiten und an den

verschiedensten Stellen weit zerstreut niedergeschrieben hatte, sondern auch mit schärferem historischen Blicke die Handschriften und ihren Bilderschmuck studirt. Waagen war nicht selten in der Zeit beschränkt und zu raschem flüchtigen Notiren seiner Eindrücke gezwungen. Er begnügte sich, wozu er auch nach seiner ganzen Bildung am meisten befähigt war, die formalen Eigenschaften der einzelnen Bilder hervorzuheben, die Farbengebung, die Zeichnung zu charakterisiren. Der Kenner trug über den Historiker den Sieg davon. Das Verhältniß der Bilder zum Texte, ob z. B. die malerische Darstellung sich unmittelbar an den letzteren anschließt, oder ihn in freier Weise umschreibt oder für sich besteht, prüfte er nicht näher, auf die Vergleichung der Codices ließ er sich selten ein. Und doch bleibt ohne das stetige Nebeneinanderstellen und gegenseitige Abwägen gleichzeitiger Handschriften das historische Urtheil großen Schwankungen unterworfen. Vortrefflich ist Waagen's Beschreibung der Predigten des Gregor von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek. Nur wenige andere Analysen desselben Autors genügen aber strengen wissenschaftlichen Forderungen. Ueberaus ausführlich hat Waagen z. B. über den byzantinischen Psalter vom J. 1066 im britischen Museum berichtet. (Quast und Otte, Zeitschrift f. chr. Arch. I, 97—108). Da er aber nicht immer die ganzen Bilder, sondern nur auserlesene Gruppen aus demselben schildert und nur die Seiten angiebt, auf welchen die Miniaturen stehen, nicht die Psalmen, zu welchen sie gehören, so bleiben wir über die Grundsätze der Komposition im Unklaren und vermögen auch nicht die Familie zu bestimmen, welcher die Handschrift eingeordnet werden muß. Freilich ist der Begriff von Familie bisher nicht auf Bilderhandschriften angewendet worden. Sie wurden gewöhnlich isolirt betrachtet, höchstens nach technischen Aehnlichkeiten zusammengestellt und auf den Einfluß, welchen fremde Kunstweisen auf die malerische Darstellung geübt, geprüft. Die Untersuchung muß aber nach meiner Ansicht einen anderen Weg einschlagen.

Daß die Bilderhandschriften fast durchgängig den Text nach älteren Vorlagen liefern, und daß auch in den Illustrationen ältere Muster häufig nachgeahmt werden, ist längst bekannt. Diese Muster und Vorlagen zeigen aber unter einander wesentliche Unterschiede, welche sich nothwendig auch in den betreffenden Nachahmungen wiederholen. So entstehen natürliche Gruppen, welche aus einander gehalten werden müssen, und deren zeitliche und räumliche Begrenzung eine genaue Prüfung verdient. Man nehme z. B. die zahlreichen illustrirten Psalter vor, welche sich aus dem vorigen Jahrtausende und dem eilften Jahrhunderte erhalten haben. Ohne Mühe entdeckt man die Familien, in welche sie zerfallen. Gemeinsam ist den meisten das Bild des königlichen Sängers mit seinen Chören. Dieser Umstand läßt auf eine frühe Ausbildung des Typus, auf ein hohes Alter der Darstellung schließen. Auch läßt sich die allmähliche Umwandlung des Bildes noch ziemlich genau verfolgen. An die Stelle des Sängers tritt der König, an die Stelle der Lyra die Harfe, das Kostüm ändert sich, die überlieferten Gewänder werden immer weniger verstanden, die Falten schließlich nur mechanisch gelegt. Unter den abendländischen Codices, welche mit dem Bilde David's und seiner Chöre geschmückt sind, dürfte der Psalter des h. Augustin aus Canterbury (Cotton. Vespasian. A. I) alle anderen an Alter überragen. Er soll ca. 700 geschrieben sein, das Bild geht aber ebenso wie die Darstellungen in der christlichen Topographie des Kosmas offenbar auf ältere Muster vor der Mitte des vorigen Jahrtausends zurück. Von dieser fast regelmäßig wiederkehrenden Scene abgesehen, gehen aber die verschiedenen Psalter in Bezug auf die Illustration ihre eigenen Wege.

Noch aus der Zeit, in welcher die christliche Poesie fast ausschließlich an der allegorischen Einkleidung festhielt, die allegorische Erklärung auch in die Bibel eindrang, also aus der Zeit des Prudentius und Marcianus Capella, stammt die Kompositionsweise, welche David's Eigenschaften und Handlungen nur mit Hilfe von Personification versinnlicht. Der Sänger David wird von der Melodie inspirirt, dem Sieger über den Löwen und Goliath stehen die Kraft und die Stärke zur Seite u. s. w. Es ist bezeichnend, daß überall, wo uns diese allegorische Auffassung entgegentritt, auch die künstlerischen Formen eine unmittelbare Anlehnung an die späte Antike verrathen. Natürlich hat das spezifisch altchristliche Element, welches sich in dieser Kompositionsweise ausspricht, die lange Dauer und die weite Ausbreitung des letzteren verhindert. In geschlossener Weise gibt sie meines Wissens nur der griechische Psalter in Paris

(Gr. 139) aus dem X. Jahrhunderte. Doch finden sich einzelne Kompositionen noch in anderen griechischen Handschriften verwerthet.

Mit der Ausbildung des kirchlichen Dogmas tritt die unbefangene poetische Auffassung der Psalmen zurück. Der Text wird prophetisch gedeutet. Man liest aus den einzelnen Versen die Verkündigung der Schicksale Christi heraus und gibt in den Bildern die Erfüllung der prophetischen Worte, Scenen aus dem Leben Christi. Als Illustration zu Ps. VII, 8 (Exsurge domine) wird die Auferstehung geschildert, zu Ps. XXXIII, 9 (Gustate et videte quoniam suavis est dominus) gehört das Bild der wunderbaren Speisung, dem Ps. XL, 9 (Verbum iniquum constituerunt) entspricht der Verrath des Judas, dem Ps. LXXI, 6 (Descendet sicut pluvia in tellus) die Verkündigung u. s. w. Diese Psalterfamilie scheint nach beigelegtem Bilderstreite besonders in Byzanz heimisch geworden zu sein. Sie wird durch den Psalter Chludoff in Moskau (IX. saec.) und den Psalter vom J. 1066 im britischen Museum (Add. MS. 19352) repräsentirt. In völlig verschiedener Weise stellt sich die Phantasie des germanischen Nordens zu dem Psalmentexte.

Der Illustrator hält sich unmittelbar an den Wortlaut der Psalmen. Jeder einzelne Vers erscheint ihm an und für sich bedeutend und werth, in ein Bild übertragen, anschaulich gemacht zu werden. Eine heilige Scheu vor der Schrift, naive Gläubigkeit, zugleich aber auch eine merkwürdige Naturfrische der Phantasie, welche selbst abstrakten Vorstellungen einen greifbaren Körper verleiht, haben auf die Entwickelung dieser Darstellungsweise offenbar den größten Einfluß geübt. Las der Zeichner im 106. Psalm (Vulgata) von den Seelen, die gefangen in Banden und Eisen sitzen, so spannte er sofort einige Männer in den Block, und die Verse von den Hungrigen, welche Gottes Güte dahin gesetzt hat, daß sie eine Stadt zurichteten, Aecker besäeten, Weinberge pflanzten, gaben dem Illustrator Anlaß, einen Mauerbau zu schildern, die Thätigkeit des Landmannes uns in kleinen Bildern vorzuführen; die Feinde, welche im Psalm 63 ihre Zunge schärfen wie ein Schwert, werden uns vorgeführt, wie sie an einem mächtigen, von einer Kurbel bewegten Schleifsteine ein Schwert schärfen, u. s. w. Zu dieser in der angelsächsischen und fränkischen Kunst beliebten Psalterfamilie gehören der berühmte Utrechtpsalter, der Psalter aus der Zeit K. Edgar's (Harleiana, No. 603), der Psalter Eadwins (Trinity College, Cambridge), ein Psalter aus der Abtei St. Bertin in der Municipalbibliothek zu Boulogne (X. saec.) u. a.

Wieder in anderer Weise stellt sich der Künstler des Codex aureus in St. Gallen zum Psalmentexte. Ihn leiten vorwiegend die Ueberschriften der einzelnen Psalmen in der Vulgata, welche den Anlaß David's, die Stimme zu erheben und zu singen, angeben: Psalmus David, cum immutavit vultum suum coram Abimelech; Ps. David, cum esset in deserto Idumeae. u. s. w. Dadurch trat das historische Element in den Vordergrund und wurde der Uebergang gewonnen, an der Hand der Bücher Samuel's und der Chronica die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben David's zu schildern. Doch fehlt es nicht an einzelnen Beziehungen auf den Text der Psalmen, und scheint diese historische Auffassung der Psalmen die ältere wörtliche Illustration derselben zur Voraussetzung zu haben. Aus mehrfachen Gründen möchte man ohnehin vermuthen, daß der Künstler des Codex aureus nicht nach einem einzigen Vorbilde arbeitete.

Die Gruppirung der alten illustrirten Handschriften nach Familien bringt, so meine ich, nicht allein eine bessere äußere Ordnung, sondern gestattet auch einen weiteren Einblick in die Entwickelung der Miniaturmalerei. Es verändert sich der Maßstab der Vergleichung. Während man bisher meistens nur einzelne oder gar vereinzelte Bilder der verschiedenen Codices einander gegenüberstellte und den Einfluß fremder oder älterer Kunstweisen in der Technik und in formalen Eigenschaften suchte, empfangen wir jetzt stets ein Gesammtbild von der Eigenart des künstlerischen Schmuckes, von der Richtung der Phantasie, welche die Wahl der Illustrationen bestimmte. Das Urtheil nimmt seinen Ausgangspunkt von der Komposition der Miniaturen, über welche sich stets mit größerer Sicherheit sprechen läßt als über die Farbentöne und technischen Mittel. Als Voraussetzung bleibt immer der Grundsatz bestehen, daß die Handschriften als einheitliche Werke betrachtet werden müssen, die Prüfung der figürlichen Darstellungen

nicht unabhängig von der Untersuchung der Natur der Ornamente und der Schrift vorgenommen werden darf. Bereitwillig gebe ich zu, daß es für einen Kunsthistoriker vielfach schwierig ist, sich auf einen festen paläographischen Boden zu stellen. Der Umstand, daß nicht selten Schreiber und Zeichner getrennte Personen sind, wird die Resultate der paläographischen Forschung vielfach einengen und mahnt zur Vorsicht in Schlüssen und Folgerungen. Die Nothwendigkeit aber, sich auf paläographischem Gebiete zu orientiren und eine Reihe von Vorfragen zu erledigen, ehe die Entwickelung der Miniaturmalerei im frühesten Mittelalter geschildert wird, kann man nicht umgehen.

Lag ein älterer Codex picturatus als Muster vor, blieb die Nachahmung dann bloß auf den Bilderschmuck eingeschränkt, oder bezog sich dieselbe auch auf die Schrift und die ornamentale Ausstattung? Wenn wir in einer Handschrift den bewußten Rückgang auf ältere Schriftzüge wahrnehmen, dürfen wir dann nicht schließen, daß auch die Bilder in demselben Codex auf ältere Grundlagen zurückgehen? Läßt sich ein Zusammenhang zwischen dem Schriftcharakter und dem Stile der figürlichen Darstellungen entdecken, so daß auch die Wandlungen zusammenfallen und die Entwickelung hier und dort gleichmäßig erscheint? In einzelnen Handschriften zeigen die Züge Uebergänge aus einer Weise in die andere oder die Mischung zweier Schriftweisen, z. B. der angelsächsischen und karolingischen. Tragen nicht auch in solchen Fällen die künstlerischen Darstellungen die Natur dieses Uebergangsstiles an sich?

Diese und viele andere Fragen, die sich auf das enge Verhältniß des Bildschmuckes zur Schrift beziehen, würden eine rasche Antwort erhalten, besäßen wir von allen wichtigen Handschriften eine solche Ausgabe, wie sie der Codex aureus von St. Gallen durch Rudolf Rahn erfahren hat. Das ist eine mustergiltige, gediegene wissenschaftliche Arbeit, auf welche der Schweizer Kunsthistoriker mit vollem Rechte stolz sein darf. Reiche Früchte wird die Forschung auf diesem Gebiete erst erzielen, wenn ein umfassendes, relativ vollständiges Material zur Untersuchung und Vergleichung vorliegen wird. Es wäre dasselbe ohne große Mühe zu beschaffen. Die Publikationen der Londoner „Palaeographical Society“ haben uns den Weg gewiesen. Wie in denselben uns ausgezeichnete Schriftproben autotypirt geboten wurden, so ließen sich in gleicher Weise auch die charakteristischen Bilderproben aus den wichtigsten Handschriften weiteren Kreisen zugänglich machen. Natürlich dürften nicht die figürlichen Darstellungen allein reproducirt werden, sondern die ganzen Bildseiten mit Ornamenten, Initialen und Schriftproben, so daß der Gesammtcharakter der Handschriften zu deutlicher Anschauung gelangt. Die Unmöglichkeit, mit den Mitteln der Autotypie auch die Farben wiederzugeben, mag man freilich unangenehm empfinden. Immerhin wird die Zeichnung, Komposition, der Zusammenhang der Bilder mit ihrer Umgebung klar erkannt werden, besonders wenn die Auswahl der Proben auf Darstellungen gleichen Inhaltes Bedacht nimmt. Nicht zum ersten Male spreche ich diesen Wunsch aus. Bereits vor mehreren Jahren habe ich (Im Neuen Reich, 1876, IV, N. 38) auf die Wichtigkeit eines solchen Sammelwerkes für die kunsthistorischen Studien hingewiesen. Ohne Erfolg. Und ich fürchte, auch dieser neue Aufruf wird wirkungslos verhallen. Die neuere Kunstgeschichte, theilweise durch ihre eigene Schuld wird in akademischen, streng wissenschaftlichen Kreisen mehr geduldet als anerkannt. Ohne die Mitwirkung akademischer Institute und die Theilnahme wissenschaftlicher Korporationen läßt sich aber kaum eine gedeihliche Förderung des Unternehmens hoffen. Wenigstens soll aber nicht gesagt werden, daß die Vertreter der neueren Kunstgeschichte insgesammt stumpf gewesen wären gegen das Bedürfniß, in ihrem Fache eine ernste wissenschaftliche Behandlung der Studien einzubürgern.

Die vergleichende Zusammenstellung der Bilderhandschriften empfiehlt sich noch aus einem letzten, vielleicht dem wichtigsten Grunde. Man würde durch dieselbe den vollständigen Beweis für die Behauptung gewinnen, daß seit der karolingischen Periode stets mannigfache Richtungen neben einander bestanden, bei aller Pietät für die Ueberlieferung, bei allem Eifer, die älteren, gleichsam geheiligten Typen treu zu wiederholen, doch auch gleichzeitig Spuren selbständiger Phantasiethätigkeit sich regten. Es mußte selbstverständlich in jenen Fällen, in welchen der Inhalt der Handschrift neu war, die erfindende Kraft des Künstlers sich anstrengen,

die Linien und Formen dafür zu ersinnen. Aber auch wenn ältere Codices nachgeschrieben werden, erkennt man in der Ausschmückung derselben bald eine an das Herkommen sich anklammernde, konservative Auffassung, bald ein deutliches Streben, sich freier zu bewegen, die eigenen Empfindungen und Gedanken zum Ausdruck zu bringen, und unterscheidet einen officiellen Stil und eine volksthümliche Kunst. Die größere technische Vollendung, die bessere Farbenwirkung tritt uns in jenem entgegen; ungelenk, roh erscheinen die Werke der letzteren. Zumeist sind sie bloße Federzeichnungen, leicht schattirt, da und dort mit Lokalfarben flüchtig übergangen. Titel- und Dedicationsbilder, typische Einzelgestalten bewahren am häufigsten die traditionelle Form. Wieder rufen mehrere Fragen nach Lösung. An welche der beiden Kunstweisen heftet sich der Fortschritt und die Entwickelung an, so daß spätere Werke aus früheren wie aus ihrer Wurzel herausgewachsen erscheinen? In welchem Verhältnisse stehen dieselben zu gleichzeitigen Leistungen auf dem Gebiete der textilen Kunst (z. B. angelsächsische Miniaturen zu dem Teppich von Bayeux), der Goldschmiedekunst, der Skulptur? Läßt sich überhaupt ein Zusammenhang zwischen diesen Kunstzweigen und der Miniaturmalerei nachweisen? Ich werde an einem anderen Orte versuchen, auf diese Fragen eine Antwort zu geben, soweit das mir zugängliche Material eine solche gestattet. Hier sollten nur die Probleme, welche noch der Erklärung harren, aufgeworfen werden, um den Beweis zu führen, daß das gesicherte Gebiet in der Geschichte der älteren Miniaturmalerei von sehr engen Grenzen umschrieben wird. Dieselben wären gewiß längst namhaft erweitert worden, wenn nicht die leidige byzantinische Frage sich dem Forscher auf jeden Schritt und Tritt hemmend in den Weg stellte.

Aus der frühmittelalterlichen Architektur des Abendlandes ist der Byzantinismus glücklich herausgedrängt worden. Daß unsere monumentale Plastik, nicht nur jene des Nordens, sondern auch die Steinskulptur Italiens sich nicht unter byzantinischem Einfluße entwickelt hat, wird gleichfalls zugegeben. Daß die griechischen Maler, welche angeblich bis auf Cimabue herab in Italien ausschließlich herrschten, eine Erfindung der Renaissance sind und historisch gerade soviel bedeuten wie die gothischen Baumeister, fängt allmählich auch an als Thatsache anerkannt zu werden. Nur im Kreise der alten Miniaturmalerei nistet der Glaube an einen durchgreifenden Einfluß der byzantinischen Kunst fest. Und merkwürdiger Weise sind es fast stets dieselben Leute, die von der byzantinischen Kunst am schlechtesten denken, ihr alle Lebendigkeit und Naturkraft absprechen, als verlebt, verdorrt, erstarrt, häßlich und entseelt sie schildern, welche in demselben Athemzuge ihre Herrschaft über das Abendland rühmen. Die genauere Forschung dürfte wahrscheinlich den entgegengesetzten Satz als Wahrheit aufstellen. Die byzantinische Kunst steht höher, ist lange Zeit lebendiger geblieben, als gewöhnlich behauptet wird, ihr Einfluß dagegen auf die abendländische Kunst unterliegt festen Raumgrenzen, welche mit den Grenzen ihrer politischen Herrschaft zusammenfallen. Auf dem Wege des Handels und Verkehres kamen auch weitere Kreise in den Besitz byzantinischer Kunstwerke. Als gute Beute brachten Kreuzfahrer solche in ihre Heimath. Griechische Bilderhandschriften kann man aber nicht wie Teppiche, kleine Goldschmiedwerke, Emailarbeiten den gangbaren Handelsartikeln zuzählen. Auch muß zwischen einer Nachahmung unterschieden werden, wozu byzantinische Kunstwerke zufällig und äußerlich den Anstoß gaben, wie dieses z. B. in den Teppichmotiven der romanischen Skulptur der Fall ist, und zwischen einer bewußten stetigen Nachbildung byzantinischer Muster, hervorgegangen aus der Anerkennung ihres Vorranges und gefördert durch eine verwandte geistige Richtung.

Als Merkmale des byzantinischen Stiles in der Malerei werden gewöhnlich die gestreckten Formen, die langen, trockenen Gesichter, das magere enge Gefälte angegeben. Die Entstehung dieses Stiles liegt nicht im Dunkeln. Die Zeichnung beruht nicht auf Naturbeobachtung, sondern ist die Reproduktion eines älteren, gleichfalls gezeichneten Vorbildes. Damit ändern sich auch die Aufgaben des Künstlerauges und der Künstlerhand. Unwillkürlich wird, wenn es sich um die Wiedergabe einer bereits auf die Fläche fixirten Gestalt, um die Nachbildung eines Kunstwertes handelt, die Auffassung mechanischer, trockener, weniger lebendig. Das strichweise Nachziehen der Linien verlängert dieselben unwillkürlich. Man kann täglich die Beobachtung machen, daß selbst eine in Naturstudien geübte Hand bei dem Kopiren einer

Zeichnung zur Streckung der Verhältnisse leichter neigt als zu gedrungenen Proportionen. Die mechanische Reproduktion endlich findet eine mächtige Hilfe in der Regelmäßigkeit, der Symmetrie der Linien. Dadurch wird namentlich das Gefälte der Kleider bestimmt, welches den Schwung, die freie Bewegung verliert, immermehr in geraden Linien verläuft. Es haben also nicht eine besondere Naturanlage und eine grundsätzliche ästhetische Ueberzeugung den sogenannten byzantinischen Stil in der Malerei geschaffen, sondern die Vorgänge bei der gewohnheitsmäßigen Reproduktion älterer Bildmuster denselben hervorgerufen. Da aber auch in der Miniaturmalerei des Abendlandes die gleichen Vorgänge walteten, auch hier vorwiegend ältere Zeichnungen vorlagen und nachgeahmt wurden, so entwickelten sich hier ähnliche Eigenschaften des Stiles, ohne daß es der Vermittelung byzantinischer Kunstwerke bedurfte. Jedenfalls muß nicht überall, wo „langgezogene Formen, trockene Gesichter und mageres enges Gefälte" vorkommen, nothwendig auf einen unmittelbaren byzantinischen Einfluß geschlossen werden. Zur Vorsicht in der Absteckung der Grenzen byzantinischer Einflüße rathen auch historische Gründe. Wann hat sich die byzantinische Kunst von der altchristlichen förmlich losgelöst und ihre selbständige Entwickelung begonnen? Nicht vor dem siebenten Jahrhunderte. Bis dahin haben wir es nur mit einer römisch-christlichen Kunst zu thun, welche sich allerdings in eine weströmische und oströmische Kunst scheidet, aber die gemeinsame Grundlage und Herkunft entschieden in den Vordergrund stellt. Die Consulardiptycha aus dem 5. und 6. Jahrhunderte beweisen, daß zwischen weströmischer und oströmischer Kunst damals noch kein tieferer Unterschied bestand. Was man in diesen Jahrhunderten als die Wirkung lokalbyzantinischen Einflusses bezeichnet, wird viel natürlicher aus der Veränderung erklärt, welche die Erhebung der christlichen Lehre zur Hof- und Staatsreligion in der künstlerischen Darstellung christlicher Gestalten bewirkte. Dieses Ereigniß schnitt in die künstlerische Anschauungsweise scharf ein, war aber für die ganze römische Welt bedeutsam, nicht blos für die orientalischen Theile derselben. Wenn daher die spätere Miniaturmalerei aus Handschriften des 5. und 6. Jahrhunderts ihre Vorbilder holte — und das that sie in ausgedehntem Maße — so folgte sie nicht byzantinischen, sondern römisch-christlichen Mustern.

Als die lateinische Kulturwelt eine selbständige Form gewann, die germanischen Stämme ihre staatenbildende Kraft zu entfalten begannen, der Bilderstreit den christlichen Orient immer mehr dem Abendlande entfremdete, auf welchen Wegen verpflanzte sich dann der byzantinische Einfluß nach dem Westen und Norden? Man kann doch nicht ernstlich die Mönche, welche den Verfolgungen der bilderstürmenden Partei entflohen, als die Träger desselben ansehen. Wenn dieselben Schutz und Unterkommen suchten, so geschah dieses gewiß bei den Sprach- und Glaubensgenossen Italiens, also in Landschaften, welchen sie keine neuen Culturelemente zubrachten, die bereits byzantinische Gesittung besaßen. Daß sie außerhalb dieses Kreises nachhaltigen Einfluß geübt hätten, ist durch kein einziges Zeugniß beglaubigt. Der Zweifel an einer größeren Einwirkung der byzantinischen Malerei auf die Kunst des Occidentes im 8. Jahrhunderte wird nur verstärkt, wenn man die Entwickelung der fränkischen Miniaturmalerei in der karolingischen Periode eingehender prüft. Die Miniaturmalerei erklomm in dieser Periode ihren ersten Höhepunkt. Mehrere Vorstufen waren ihr auf nordischem Boden vorangegangen, die irische und die angelsächsische Kunst. Bereits in der letzteren entdeckt man wiederholte kräftige Versuche, die heimische, mit irischen Elementen versetzte Weise und die lateinische Kunst enger zu verknüpfen. Die von Papst Gregor dem Großen nach Canterbury geschenkten und von dem h. Augustin mitgebrachten Bücher übten einen bedeutenden Einfluß. In noch höherem Maße zeigen die fränkischen Miniaturen seit Karl dem Großen das Streben, die vorhandenen künstlerischen Elemente zusammenzufassen und zu verschmelzen. Die Maler am karolingischen Hofe haben von den Angelsachsen und von den Iren gelernt, namenlich aber die Muster der älteren römisch-christlichen Kunst wieder eifrig studirt. Den Wetteifer mit Italienern gesteht wenigstens ein Miniaturmaler offen ein. Diese retrospektive Richtung wurde durch die politischen Ziele und die Kulturtendenz Karl des Großen bedingt. Auf ältere Handschriften den Blick zurückzulenken, dazu bot der Wunsch, die heiligen Bücher in correcterem Texte zu besitzen, wiederholten Anlaß. Die bewußte Annäherung an ältere Vorbilder in der Schrift, die

künstliche Wiederherstellung der nahezu antiken Kapitäl-Buchstaben und der Rückgang auf ältere Bildertypen haben gleichen Ursprung und entstammen denselben Wurzeln. Die Thatsachen, daß die Miniaturmalerei nicht zur Zeit Karl des Großen, sondern zwei Menschenalter später ihre reichste Blüthe erreichte, und daß sich noch während der karolingischen Periode mehrere Mittelpunkte oder Hauptwerkstätten der Miniaturmalerei feststellen lassen, weisen auf einen fruchtbaren Boden hin, in welchem sich die Kunst stetig weiter entwickelte. Gegen das Ende der karolingischen Zeit tritt dann nach der gewöhnlichen Annahme ein tiefer Verfall der Miniaturmalerei ein. Es muß zugegeben werden, daß die Förderung der Kunst durch den kaiserlichen Hof nachließ, und für die Anfertigung prachtvoller mit Goldfarbe geschmückter Handschriften die Gelegenheit fehlte. Auf der anderen Seite aber darf die von allen Paläographen hervorgehobene stetige Ausbildung der fränkischen Schrift bis zum zwölften Jahrhundert nicht unterschätzt werden. Die fränkische Tradition bleibt auf dem Gebiete des Schriftwesens aufrecht. Ist sie nicht auch in Bezug auf den Bilderschmuck maßgebend gewesen?

Die Forschung hat sich bisher mit dieser Frage wenig beschäftigt, dagegen einen neuen Einbruch byzantinischer Elemente am Ende des 10. Jahrhunderts hervorgehoben. Die Vermählung Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophano wird für die Entwickelung namentlich der deutschen Kunst epochemachend dargestellt. Ich darf das Zusammenfassen der Kunstzustände jener Periode mit dem Namen „Sächsische Hofkunst" bei Woltmann nicht tadeln, da ich selbst früher (Im Neuen Reich, 1876, II, N. 38) mit dieser Bezeichnung die Ottonische Periode charakterisirt habe. Doch dachte ich dabei vorwiegend an die Produkte des Kunsthandwerkes, der Goldschmiedekunst und hatte die Erneuerung karolingischer Tendenzen im Sinne. Woltmann dehnt den Begriff auch auf die Miniaturmalerei aus und findet den byzantinischen Einfluß vorherrschend. Um die Sache zur Entscheidung zu bringen, müßte zunächst der auffallende Umstand erklärt werden, daß erst die Miniaturen aus der Zeit Heinrich's II. diesen angeblichen byzantinischen Einfluß in seiner ganzen Stärke zeigen (Schnaase, IV, 629). Wunderbar erscheint dann ferner die Beschränkung des byzantinischen Einflusses auf die figürlichen Darstellungen, während das Ornament und die Initialen, der allgemeine Charakter der Handschriften sich in den Fußtapfen der karolingischen Kunst bewegen, welche auch notorisch für Dedicationsbilder die unmittelbaren Muster darbot. Wie kommt es, daß in dem ausgeprägtesten Typus eines Kunstgönners und Kunstkenners der Ottonischen Periode, in dem Bischofe Bernward von Hildesheim, nichts auf Byzanz hinweist, sehr vieles aber auf den Kultus des römischen Alterthumes? Auch verlangt der vom kaiserlichen Hofe ausgegangene Impuls eine nähere Erläuterung. Daß viele Prachtcodices für den Hof geschrieben wurden und für den Hofgebrauch bestimmt waren, unterliegt keinem Zweifel. Sind sie aber auch in der Nähe des Hofes, wo byzantinische Muster nach der gangbaren Annahme vorlagen, entstanden? Zu den bekanntesten Werkstätten gehören Echternach bei Trier, Reichenau und Regensburg. Ob die aus dem Bamberger Schatze stammenden Handschriften auch in Bamberg geschrieben und geschmückt wurden, ist nicht sicher gestellt. Eine besondere Betonung verdient der Umstand, daß die Handschriften aus der sächsischen Periode in den Grundzügen durchaus übereinstimmen. Nur der Grad der Vollendung wechselt je nach der verschiedenen Tüchtigkeit der Künstler, Auffassung dagegen, Wahl der Motive, technische Mittel, Charakter der Initialen sind den meisten Handschriften gemeinsam und scheiden sie, was bisher nicht beachtet wurde, von den gleichzeitigen byzantinischen Bilderhandschriften, in deren Ornamenten sichtlich Emailwerke nachgeahmt wurden, und welche in ihrer ganzen Auffassung auf festem lokalbyzantinischen Boden stehen.

Die eigenthümliche theologische und literarische Richtung, welche nach der Niederlage der bilderstürmenden Sekten in Byzanz herrschte und, wie Kondakoff in seiner Abhandlung über den Psalter Chludoff nachwies, auch neues Leben in die Phantasie brachte, gewinnt in den byzantinischen Miniaturen seit dem neunten Jahrhunderte einen beredten Ausdruck. Mit dem Vorurtheile einer stagnirenden, von allem Anfange an leblosen und alternden Kunst muß man vollständig brechen. Sie besaß Leben und Entwickelung und stand mit der mittelalterlich-griechischen Culturwelt in unmittelbaren inneren Beziehungen. Je enger dieser Zusammen-

hang der byzantinischen Malerei mit den in sich abgeschlossenen Gedankenkreisen der orientalischen Christenheit angenommen wird, desto unwahrscheinlicher muß ihr nachhaltiger Einfluß auf das Abendland erscheinen, denn er setzt dann ein Verständniß des Inhaltes der künstlerischen Darstellungen voraus, für welches alle Zeugnisse fehlen.

Es wird zwar auf das Vorkommen griechischer Namen und Worte in den Miniaturen verwiesen. Dieses wird aber durch die bedeutsame Stellung, welche die griechische Sprache in der altchristlichen Periode besaß, vollkommen erklärt. Noch heute beginnt der katholische Priester die Messe mit dem Anrufe: Kyrie eleison, Christe eleison. Darin liegt so wenig ein byzantinischer Einfluß vor, wie in den griechischen Monogrammen Christi und der Maria. Ein gewisser heiliger Zauber haftete an der griechischen Sprache, in ein ehrwürdiges Geheimniß erschien sie den späteren Geschlechtern der Gläubigen gehüllt. Als Ausbund der Gelehrsamkeit galt, wer sie verstand; dazu gehörten die Schreiber und die Maler der Handschriften wohl nicht. Aber auch sie waren stolz, wenn sie lateinische Worte mit griechischen Buchstaben oder griechische, den kirchlichen Kreisen überlieferte Gebete mit lateinischen Buchstaben oder in angelsächsischen Zügen niederschreiben konnten. Gerade der spielende Gebrauch griechischer Schriftzeichen spricht für das rein äußerliche und überdieß ganz lockere Verhältniß zu der neugriechischen Bildung und Literatur.

Alle diese angeregten Bedenken wiegen, meine ich, schwer genug, um den Versuch zu rechtfertigen, für die Entwickelung der frühmittelalterlichen Miniaturmalerei andere bestimmende Gründe aufzustellen, als in erster Linie den byzantinischen Einfluß, und das Maß sowie die Stetigkeit des Fortlebens heimischer Traditionen in der abendländischen Kunst zu prüfen. Hängt doch von der Lösung dieser Fragen das Urtheil ab, welches über die Kunst des Mittelalters gefällt wird, und bleibt eine empfindliche Lücke in der Geschichte derselben bestehen, so lange die Schicksale eines so wichtigen Kunstzweiges, wie die Miniaturmalerei, nicht aufgeklärt sind. Es weht freilich gegenwärtig den Studien der mittelalterlichen Kunst kein günstiger Wind. In staunenswerther Weise hat besonders unter den jüngeren Vertretern der Kunstwissenschaft die spezielle Kunstkennerschaft sich entwickelt, der Blick für das Individuelle, für die eigenthümliche Auffassungs- und Darstellungsweise der einzelnen Künstler sich geschärft. Selbst das Feinste und scheinbar Geringfügigste entgeht nicht der Beobachtung und bietet feste Anhaltspunkte, den Meister zu bestimmen, die Werke präciser, als es früher der Fall war, zu gruppiren. Natürlich bot für die Bewährung der Kunstkennerschaft die neuere Kunst einen ungleich fruchtbareren Boden als das Mittelalter, in welchem, für unser Auge wenigstens, das Individuelle, Persönliche zurücktritt, die gemeinsame, allgemeine Regel sich ausschließlicher wiederspiegelt. Die Reize der jetzt vorherrschenden, auf Kennerblick und Künstlerkritik fußenden Betrachtungsweise lassen sich nicht verkennen. Und dennoch möchte ich rathen, auch der Kunst des Mittelalters eifrige Aufmerksamkeit zu widmen. Der Kunstgeschichte schwebt eine doppelte Aufgabe vor. Sie will die Hauptlinien, in welcher sich gerade und gesetzmäßig die Entwickelungsbahn der Kunst bewegt, zeichnen, sie muß aber auch die mannigfache Umflechtung dieser Hauptlinien durch die persönliche Eigenart zahlloser Künstler uns vorführen. Um die Eigenart der Künstler zu erkennen, dazu muß das Auge des Forschers immer erst sich selbst erziehen. Das kann nicht gelehrt werden. Wohl aber können die allgemeinen Richtungslinien in der Kunstentwickelung den Gegenstand wissenschaftlicher Unterweisung bilden. Sie lassen sich in der Kunst des Mittelalters am raschesten und sichersten erkennen. Soll daher die Kunstgeschichte dem Kreise der akademischen Disciplinen weiter einverleibt bleiben, so muß das Studium der mittelalterlichen Kunst in der Forschung und Literatur wieder einen größeren Raum gewinnen. Auch in dieser Hinsicht erscheint Woltmann's vorzeitiger Tod beklagenswerth. Er umfaßte mit regem Interesse die mittelalterliche Kunstwelt, ohne die Empfänglichkeit für die Reize und Vorzüge der neueren Kunst darüber einzubüßen.

Anton Springer.

Die Bedeutung der Triglyphen.

Ein Beitrag zur Frage über den Zusammenhang aegyptischer mit dorischer Baukunst.

(Schluß.)



Es wurde bisher Folgendes konstatirt: Die griechische Steindeckenkonstruktion findet in der ägyptischen eine analoge, jedoch einfachere und ursprünglichere Form. Jene kann die Idee der *Steindecke* überhaupt aus Aegypten gewonnen, indessen mit den wichtigsten Motiven der früher üblichen Holzdecke verbunden haben und dadurch zu der schönen kombinirten Balken- und Stroterenbildung gelangt sein. Im Säulenwerke finden sich genau dieselben Proportionen von denselben Anfängen zu denselben Endgliedern fortschreitend, aber mit neuen, höheren künstlerischen Zuthaten ausgestattet, in sich vervollkommnet, organisch durchgebildet, mit weiser Beschränkung aller äußeren Gliederungen. In diesen beiden Elementen daher theilweises Anlehnen, theilweise neues Schaffen — theils Fremdes, theils Eigenes.

Wenn nun einerseits die Uebereinstimmung gewisser, für die äußere Erscheinung des Baues entscheidender *Konstruktionen und Proportionen* innerhalb gewisser Grenzen nachgewiesen, wenn andrerseits der künstlerischen Befähigung der neuen Race die Schöpfung der vollendeten *Bildung des Details* zugestanden und wenn zugleich im Auge behalten wird, daß ein vom ägyptischen etwas abweichender Götterkultus von vornherein eine veränderte Disposition der Tempel überhaupt begründete, so ist noch das Verhalten eines dritten Elementes zu untersuchen, und zwar desjenigen, auf welches bei einer eventuellen Uebertragung in ein fremdes Land zunächst die geographische Lage influenzirt, und das abhängig ist vom Himmel, unter welchem der Bau steht: *das Dach* und die Verbindung desselben mit dem Stützwerk, *das Gesimse*. Welchen Umwandlungen hätte die Raumdecke sich unterwerfen müssen, wenn sie aus regenlosem Lande an die mit gemäßigtem Klima und häufigerem Regen ausgestatteten Meeresküsten und Buchten des Peloponnes übertragen worden wäre?

In einem Gebiete, wo keine Regen fallen, wo keine äußere Nothwendigkeit auftritt, die horizontale Decke nach außen zu vermeiden, wird immer diese als Raumdecke zugleich Dach sein, eine Terrasse bilden, wie in jenen Gegenden auch die gewölbte Decke direkt nach außen als Flachkuppel sich zeigt. Die Wände oder die Balken über den Säulen bedürfen keines wasserableitenden Gesimses, sondern können und werden, wie es ebenfalls bei byzantinischen und arabischen Bauten des südlichen Orients immer vorkam und heute noch vorkommt, ohne jeden Vorsprung ausgehen und werden dann als künstlerische Zier nur mit jenen aufsteigenden Zinnen und Zacken bekrönt, die sich bis zum Dogenpalast Venedigs verbreitet haben.

Einen ganz ähnlich stilisirten oberen Abschluß besaß auch die alte ägyptische Kunst in ihrem kräftig umrahmenden Rundstabe und der vorgeneigten großen Hohlkehle, Kunstformen, die, wahrscheinlich aus früherer Technik überliefert, in anderem Material ihren Ursprung haben, und die dazu beitrugen, die Konturen scharf hervorzuheben, die Massen bestimmter abzuschließen. Die Hohlkehle erhielt höhere künstlerische Bedeutung durch ihren Schmuck aus nebeneinander gereihten aufrechtstehenden Blättern, die ursprünglich in fortlaufender Reihe, später, von der XIX. Dynastie an, in einzelne Theile durch die königlichen Insignien getrennt,

meistens in Partieen zu drei Blättern zerlegt wurde. Die Hohlkehle konnte keine schönere, keine stilistisch korrektere Verzierung erhalten, als jene aus der Fläche der Mauer herauf wachsenden, leicht vornübergeneigten, mit wechselnden Farben geschmückten Blätter, wie sie in freierer oder typischer Wiederholung an allen Bekrönungen der Pylonen, Portale und Säulen peristylen vorkommen, und die stilistisch verwandt ist mit dem stolzen Federnschmucke am Kopfputze der Negerhäuptlinge und dem Helmbusch des mittelalterlichen Ritters und nur dadurch sich von diesen unterscheidet, daß sie auf allen vier Seiten des Baues gleichmäßig sich senkt und damit die vollkommen unerschütterliche Ruhe und Richtungslosigkeit des Ganzen andeutet. Diese Blattreihe ist durch einen mit farbigen Linien bandartig umwickelten Rundstab an den Architrav oder an die geneigte Mauerfläche der Pylonen geknüpft, welche teppichartig mit Ornamenten und Reliefs überzogen sind.

Unter diesen äußeren Verhältnissen ist die einfachste, unmittelbarste Verbindung der aufrecht stehenden Wände oder des säulengetragenen Architravs mit der zugleich dachbildenden Decke möglich, ohne jede äußere Andeutung der Decke, ohne irgend einen Vorsprung derselben. Sie liegt einfach auf den Wänden, und damit ist der Bau konstruktiv fertig, alles Weitere ist rein künstlerische Zuthat und bloß als solche zu beurtheilen.

Anders muß der obere Abschluß des Raumes und seine Verbindung mit der Wand gestaltet sein in einem Lande, wo häufigere Regen die Tünchen und Farben des Baues beschädigen können, wo das niederfallende Wasser von der Decke weggeleitet und weit hinausgeworfen werden muß, um die Wände des Baues nicht zu treffen. Ein geneigtes Satteldach, getrennt von der inneren Decke des Raumes und eine weit vorspringende Hängeplatte, von unten scharf unterschnitten (nach innen ansteigend), das sind die ersten nothwendigen Konsequenzen dieser klimatischen Grundbedingungen. Beides hat der dorische Stil in der einfachsten, naturwüchsigsten Form aufgenommen. Die Hängeplatte erscheint noch ohne alle tragenden oder bekrönenden Glieder in der ursprünglichsten Weise als ausladende unterschnittene Platte. Um dem Wasser an den Stirnseiten den Ablauf zu wehren, biegt sich die Dachfläche an den äußeren Kanten aufwärts, die Sima bildend, welche an den Langseiten nicht nothwendig ist und ursprünglich nicht vorkommt.

Wenn nun wirklich Beziehungen zwischen jener ägyptischen Hohlkehle und diesem dorischen Gesimse bestanden haben, so können diese nur in den Theilen zum Vorschein kommen, welche durch jene nothwendig werdende Veränderung nicht berührt sind: im Architrav mit seinen relativen Dimensionen und seinen Gliederungen, sowie in der Dekoration, in dem Charakter der Ornirung des Gesimses — und diese Beziehungen machen sich auch thatsächlich geltend. Der Architrav hat seine relative Höhe behalten, er hat seine abschließende vorspringende Tänie mit dem Bandornament behalten, die Hohlkehle theilt sich in Fries und Untersicht der neu hinzugetretenen Hängeplatte, und das dreitheilige Blattwerk, welches jene zierte, erscheint wieder im dorischen Friese und unter dem Geison als Triglyphe und Mutulen.

Dieselbe Bautechnik, welche die ägyptische Steinkonstruktion sich aneignete und nach dem Norden übertrug, indem sie dieselbe zunächst den Bedingungen der veränderten Witterungsverhältnisse anpaßte, dieselbe Bautechnik, in deren künstlerischem Gefühle durch Jahrhunderte lange Gewohnheit jene Proportionen so tief sich eingewurzelt, daß sie ihr als fast unabänderliches Gesetz erschienen, hat sich auch die Verzierung des Gesimses angeeignet und konnte derselben bei der Umwandlung nicht mehr entrathen.

Indessen haben sich hierbei einige Veränderungen in der äußeren Gestaltung vollzogen, welche unzweifelhaft auch nur nach und nach vor sich gingen, aber fast naturnothwendig erscheinen, um die charakteristische strenge Einheit, jene durchgreifende formale Konsequenz, welcher dem ganzen Aufbau des dorischen Stils zu Grunde liegt (deren Nachweis das schöne Verdienst K. Bötticher's ist), herzustellen. Merkwurdigerweise finden wir diese Umbildungen nicht allein auf diese Blätter beschränkt, sie haben sich auch in ganz analoger Weise auf andere bauliche Elemente ausgedehnt, sodaß dieselben nach Abschluß der dorischen Stilentwickelung vollkommen harmonisch dessen Organismus sich anpaßten.

Die eine Transformation, die mit dem dreitheiligen Blatte vor sich ging, bestand darin, daß es bedeutsamer, kräftiger, relativ größer wurde. Es bekam Fülle, Breite, Körper. In den ägyptischen Hohlkehlen finden wir 5—6 solcher Blätter zwischen zwei Säulenaxen (besonders hübsch im hypostylen Saal des Memnoniums, Lepsius Taf. 90), am dorischen Gesimse deren nur 2—3. Und in entsprechender Weise haben die eigenen Dimensionen zugenommen, bis es von der Breite eines Viertels des Säulendurchmessers bis zu $^1/_2$ D. gewachsen ist. Ein Analogon findet diese Erscheinung in dem Verhalten der Kanelluren, welche an den sog. protodorischen (wie auch persischen) Säulen bis in einer Zahl von 40 und mehr auftreten, erst durch die weise Mäßigung der griechischen Künstler auf 16—20 reduzirt und in ihrer künstlerischen Bedeutung richtig gewürdigt wurden. Daß solche Motive, welche dem Resultate einer Entwickelung einen bestimmten prägnanten Charakter verleihen, erst in den letzten Phasen plötzlich bedeutender und kräftiger herauswachsen, ist eine Erscheinung, welche in jeder organischen Entwickelung regelmäßig sich wiederholt, und für welche wir noch einige zunächst liegende Beispiele anführen wollen.

Der Volute des ionischen Kapitäls liegt eine Form zu Grunde, welche in ganz untergeordneten und bescheidenen Dimensionen uralt ist. An den bekannten Kapitälen der Halle des Xerxes erscheinen sie schon in mehrfacher, manierirter Wiederholung und in ziemlich kräftiger Durchbildung; viel einfacher und ursprünglicher aber und zwar genau in derselben Anwendung als Konfliktsymbole finden sie sich schon in jenen alten Abbildungen der ägyptischen Holzarchitektur, wie sie uns in den Gräbern und Papyrusrollen der XVIII. und XX. Dynastie (s. Prisse d'Avennes I) erhalten sind. Und aus nicht viel späterer Zeit stammen wohl jene merkwürdigen cypriotischen Volutenkapitäle, die auch nicht mehr bloß bekrönen, sondern schon tragen. (Musée Nap., pl. XXXIII, und Cesnola, pl. XX.)

Die eigenthümliche Form des griechisch-ionischen Kapitäls ist unzweifelhaft aus solchen ebenso bescheidenen und unbedeutenden Anfängen herausgewachsen, wie die Triglyphe, wurde dann unter gewissen uns unbekannten Verhältnissen mit anderen Elementen der späteren ionischen Ordnung verbunden und entfaltete sich nun plötzlich — offenbar erst in den letzten vollendenden Akten — zu jener herrlichen Blüthe, die, indem die ganze ionische Stilbildung gleichzeitig zum Abschluß gelangte, dieser Ordnung das charakteristische Gepräge gab.

Gewiß hat sich auch das sog. korinthische Kapitäl auf ähnliche Weise aus unscheinbaren Differenzialien, welche, in ihren Formen noch unklar und schwankend, keineswegs auf ihre spätere bedeutende Zukunft hinwiesen, herausintegrirt.

So glauben wir auch in jenen kaum bemerkbaren Anfängen der Triglyphe in der ägyptischen Hohlkehle die Keime ihrer späteren hervorragenden Erscheinung zu finden. Daß sie übrigens sich ursprünglich nicht immer ausschließlich mit einer Säulenarchitektur dorischer Ordnung verband, sondern auch mit ionischen Säulen (s. die Aedikula des Empedokles), scheint (wie Semper a. a. O. auch erwähnt) in gewissem Sinne für den rein dekorativen Charakter der Form zu sprechen.

Außer dem körperlichen Hervortreten und Wachsen des Motives ist indessen noch eine andere Veränderung mit ihm vorgegangen, welche ebenfalls nicht vereinzelt an demselben auftritt, sondern sich wieder auf mehrere Glieder des baulichen Organismus ausbreitet: es sind die runden, weichen Formen und Konturen scharf und eckig, kantig geworden. Wie aus der Hohlkehle zwei im spitzen Winkel zusammenstoßende Flächen und dadurch zugleich der konstruktiv ganz überflüssige Fries entstanden ist, wie aus dem Rundstab am Architrav mit dem darum gewickelten Bänderschmucke die kräftige kantige Tänie mit ihrem eckigen Mäander, so sind aus den rundlichen in relief en creux gearbeiteten Blättern die kantigen Schlitze entstanden, die ihrerseits durch die neu hinzugekommene obere Fascie (das sog. Kapitäl der Triglyphe) mit dem Geison verknüpft erscheinen. Dieser Prozeß hat sich natürlich nur allmählig vollzogen, und wir glauben einige merkwürdige Beispiele erhaltener Triglyphen als solche Uebergangsformen bezeichnen zu dürfen.

An dem ältesten Tempel von Selinunt (C nach Hittorf, dem mittleren auf der Südterrasse) finden sich Dreischlitze, deren Stege auf der vorderen Fläche abgerundet und vertieft,

von zwei erhöhten glatten Rändern eingefaßt sind. In ganz derselben Weise besteht auch das bekrönende Glied des Architravs nicht aus der einfachen glatten Fascie, sondern aus einem von zwei schmalen erhabenen Leisten eingefaßten roth und gelb gefärbten Wulst. (Siehe Tafel XV der Erbkam'schen Zeitschrift, Jahrg. 1879, in welcher nach trefflichen und sehr instruktiven Aufnahmen Durm's diese Triglyphen wiedergegeben sind, Text auf pag. 114.[1]) Die ungewöhnlich schlanke Form dieser Triglyphen weist ebenfalls stark auf ihre frühere Provenienz hin. Als fernere Beispiele aus dieser Entwickelungszeit oder eher als späte Reminiscenzen an ursprüngliche Bildungen sind der Demetertempel und die Basilika in Pästum aufzufassen, welch ersterer nachträglich eingesetzte (also rein dekorative) Triglyphen besitzt, während sie in letzterer ganz fehlen, dagegen der Architrav statt mit dem dorischen Bande mit einem kräftigen Rundstabe abschließt.

Der entwickelte Dorismus hat übrigens neben der ihm eigenthümlichen Verschärfung und der strengen kantigen Stilisirung dieser genannten Formen, um den hiedurch erreichten harten und steifen Eindruck wieder zu paralysiren, jene kleinen Anhängsel an die Mutulen und Triglyphen gesetzt, welche nur als vorbereitende Richtungs- und Uebergangsornamente aufzufassen sind, und denen absolut kein technischer oder konstruktiver Prozeß zu Grunde liegen kann. Nur im künstlerischen Bedürfniß zur Vermittlung der kontrastirenden Linien kann die Erklärung für diese sonderbaren Details zu finden sein, die natürlich wohl auch nicht von Anfang an in der uns überlieferten Form hergestellt wurden. (Sie fehlen noch z. B. am Tempel von Assos, und sind in jenem Tempel von Selinunt „lang, cylindrisch, vollständig frei herabhängend.")

Damit sind nun die wesentlichsten Verschiedenheiten, welche die Dreischlitze von den ägyptischen Blättern unterscheiden, angeführt und möglichst als in der Natur der Sache liegend zu begründen versucht; es bleibt nun noch zu resumiren übrig, in welchen Punkten völlige Analogie zwischen beiden Motiven herrscht, wodurch erst ihre nahe Verwandtschaft eigentlich dargethan werden kann:

1) Es wurde bereits erwähnt, daß die ununterbrochen fortlaufende ägyptische Blattreihe später in Gruppen zu je drei Blätter getheilt wurde. Es wäre demnach hier zunächst eine Uebereinstimmung der Zahl nach.

2) Stets fängt die Ecke der Hohlkehle mit einem solchen dreitheiligen Blatte an, wie auch die Triglyphentheilung immer an der Ecke beginnt.

3) Die ägyptischen Blätter springen nicht vor die Architravflucht vor; sie sind bekanntlich en creux gearbeitet, d. h. die Ränder derselben sind vertieft, die konvexe Fläche des Blattes (im horizontal geführten Querschnitte) kommt mit ihrem erhabensten Punkte in die Flucht des Architravs — ein Verhalten, wie es vollkommen ähnlich an den Triglyphen wiederzufinden ist, bei denen die Stege mit dem Architrave flüchtig sind. In die Fläche zwischen den Blättern waren Reliefdarstellungen (Königswappen) ebenfalls en creux gearbeitet; da die Griechen diese Methode nicht annahmen, mußten sie den Grund vertiefen, wodurch die ganze Triglyphe darüber hervortrat.

4) Eines der wichtigsten Argumente, welches die Uebereinstimmung beider Motive nachweist, ist aber darin zu finden, daß der ägyptische Blattschmuck immer blau (vielleicht eine Abschwächung von grün?) bemalt war, und daß die Triglyphen und Mutulen, wie die Ueberlieferung durch Vitruv und vorhandene Beispiele zur Evidenz sicherstellen, ebenfalls ausschließlich mit dieser Farbe geschmückt waren.

Eine vollkommen überzeugende Illustration findet sich in Prisse d'Avennes I auf der 55. Tafel abgebildet: ein Gesimse eines kleinen zerstörten Baues nördlich vom großen Tempel in Karnak. Die dreitheiligen Blätter sind etwa doppelt so hoch als breit, die Felder dazwischen nahezu quadratisch — also genau den Proportionen des dorischen Frieses entsprechend. Die zwei äußeren Blatttheile sind blau, der mittlere blaugrün, das Feld dazwischen enthält gelb auf rothem Grunde abwechselnd Vornamen und Namen von Ramses I. in Hieroglyphen.

1) Seither auch im Separatabdruck erschienen.

Der Wulst ist mit einem der Blatteintheilung entsprechenden, gelben mit Roth eingefaßten Bande umwickelt.

Es muß nun das eigenthümliche Auftreten der Triglyphen als selbständige, wirklich tragende Körper erklärt werden, sowie dasjenige der Metopen als dünne dazwischen gestellte Platten, welche vom struktiven Zusammenhang losgelöst sind, während die ihnen zukommende Last theils von den Triglyphen, theils von den hinter den Metopen lagernden Blöcken des Frieses aufgenommen wird. Man geht wohl nicht irre, wenn man diese Trennung als den ursprünglicheren dorischen Bauten noch fremd auffaßt, und es ist hier die Stelle, auf einige Tempel aus verschiedenen Zeiten hinzuweisen, bei welchen die Triglyphen an die Friesstücke angearbeitet sind, d. h. mit den Metopen zusammen in Einem Stücke gearbeitet waren. Es sind dieß zwei Tempel in Girgenti (der sog. Tempel der Concordia und der Dioskuren), der Tempel der Nemesis zu Rhamnus und der Tempel zu Nemea[1]). — In diesen und ähnlichen Fällen war die Scheidung der Triglyphen von der Metope entweder noch unbekannt, oder wie in den beiden letzteren Fällen nicht als nothwendig erachtet. Die Trennung ist in dem Augenblicke praktisch gerechtfertigt, wo die Metope ein Relief aufnimmt, das aus irgend welchen Gründen nicht aus den Blöcken selbst gearbeitet werden kann, sei es nun, daß es vortheilhafter war, dasselbe im Atelier des Künstlers auszuführen, sei es, daß hierfür besseres Material (z. B. in Porostempeln Metopen von Marmor) verwendet wurde. Jedenfalls waren die Triglyphe und die verzierte Metopenfüllung zwei ganz verschiedene, von verschiedenen Händen auszuführende Arbeiten und daher allein schon die Trennung durchaus gerechtfertigt. In jenen schon angeführten ältesten Tempeln in Selinunt finden sich Metopen, in denen die figürlichen Darstellungen nicht die ganze Fläche einnehmen, sondern nur im innern Theil der Tafel vertieft sind, sodaß rings um die Darstellung eine rahmenartige Einfassung erhalten blieb — gewiß ein deutlicher Fingerzeig, daß jene Reliefplatten nicht ursprüngliche Löcher auszufüllen bestimmt waren (s. die angezogene Illustration in Erbkam's Bauzeitg. Tfl. XV). In dieser Trennung der Metope von der Triglyphe erkennen wir wieder jenes untrügliche Merkmal fortschreitender organischer Entwicklung: eine Arbeitstheilung. Es liegt auf der Hand, daß mit dieser Trennung zugleich eine Fixirung der Triglyphentheilung in der Art zusammenhing, daß die Steine, aus welchen sie gearbeitet waren, als unmittelbar tragende Körper direkt über die Säulenaxen und in gleichen Abständen zwischen dieselben gestellt werden mußten.

Erst von diesem konstruktiven Entwicklungsstadium an hätte dann eine wirkliche Durchbrechung der Metopen eintreten können, wenn je eine solche stattgefunden hat.

Daß die Schlitze nicht bis zum Geison hinaufgezogen sind, hat ebenfalls seinen technisch-praktischen Grund. Die zahlreichen Ecken und vorspringenden Kanten wären beim Auflagern der schweren, weit ausladenden Hängeplatte unbedingt häufigen und unvermeidlichen Verletzungen ausgesetzt gewesen. Nur dadurch, daß die Triglyphen an ihrem obern Lager, wahrscheinlich ursprünglich nur provisorisch, nicht ausgearbeitet waren, ließ sich eine vollkommene, unbeschädigte Fuge herstellen. Aus der Noth wurde, wie in vielen Fällen, eine Tugend gemacht, und statt daß, wie es bei den Säulen geschah, nachträglich die Kanellüren durchgearbeitet wurden, blieb der erhöhte, glatte Streifen stehen und erschien endlich als zweck- und stilentsprechende Kunstform, als Tänie, die als „Junktur" die Triglyphe mit dem Geison verbindet. Die Ueberzeugung eines solchen technischen Ursprunges der obern Tänie wird noch dadurch bestätigt, daß sie nur vorne und niemals an den Seiten der Triglyphen auftritt. Dieselbe technische Vorsicht liegt wohl auch dem Streifen an der Metope zu Grunde. Wir sind daher nicht in der Lage, in dem erhöhten bandartigen Streifen, der sich nur über die vordere Fläche der Triglyphen zieht, einen „der zeugenden Beweise" zu finden, daß die Triglyphen ursprünglich als „alleinige geisonstützende Glieder fungirten".

Zum Schlusse bleibt noch die Frage zu beantworten, warum außer dem konstruktiven Grundgedanken der horizontalen Decke und den relativen Proportionen seiner Durchführung

---

1) In Segesta bestehen Metopen und Triglyphen aus einzelnen gleich starken Blöcken.

nichts anderes als nur dieses schmückende Motiv vom neuen Stile übernommen und zu so hervorragender Bedeutung gesteigert wurde? Unbestreitbar liegt in demselben eine dem Auge ungemein wohlthuende, das künstlerische Gefühl in hohem Grade befriedigende Wirkung, die rein ästhetisch aufzufassen ist. Eine lange schmale Fläche wird am glücklichsten verziert, wenn sie durch Linien und Felder von entgegengesetzter Richtung getheilt und unterbrochen wird. Es entsteht dadurch schon ein durch Bewegung und Richtung kontrastirendes Moment gegenüber der Monotonie der langgezogenen Fläche, eine rhythmische Gliederung, die noch dadurch gesteigert wird, daß die unterbrechenden kleinern Motive selbst zwischen glatten quadratischen und ablinirten aufrechtgestellten Flächen alterniren. Auf den ägyptischen Wandmalereien sowie auf ihren Papyrusdokumenten findet sich sehr häufig eine ganz analoge, nur etwas abgekürzte Form als Einfassung oder Borte; zwischen zwei parallelen Linien, welche das Dargestellte einfassen, sind quadratische Felder abgetheilt, die durch je vier dicht nebeneinander stehenden Querlinien (senkrecht zu den ringsumlaufenden Einfassungslinien) getrennt sind, vielleicht die älteste uns überlieferte Form eines Saumes, der in sich schon rhythmisch gegliedert ist (Description, T. II, S. 52 und Prisse d'Avennes a. m. O.). Das naive, natürliche Wohlgefallen an diesen säumenden, als aufrechtstehende Blätterreihe auch bekrönenden Verzierungen ließ sie Aufnahme in der monumentalen Kunst finden, welche, indem sie sich jener bemächtigte, sie zugleich stilisirte. Der dorische Triglyphenfries hat durch die darüber gelegte Hängeplatte aufgehört Bekrönung zu sein, aber er ist zu einer säumenden, umschließenden Kette geworden, in gleicher Weise fungirend wie ein Stirndiadem, ein Halsband oder ein Gürtel, unter den zahlreichen Junkturen und Ligaturen des dorischen Aufbaues die mächtigste, allumfassendste, die den ganzen baulichen Organismus zu einer unverrückbaren geschlossenen Einheit verbindet. Darum konnte er auch nie durch einen fortlaufenden Figurenfries verdrängt werden, der jene Eigenheiten in viel geringerem Grade besitzt, und dem daher nur an einer, vom Triglyphenfries schon umzäumten Stelle ein höchst ungünstiger Platz angewiesen wurde. Hiezu war es um so nothwendiger, daß die Triglyphen sich bedeutender, kräftiger und wirkungsvoller gestalteten, sodaß sie in ihrer ausgebildeten Erscheinung nicht nur zu einem wesentlichen und charakteristischen Bestandtheile des dorischen Stiles wurden, sondern durch ihr streng gebundenes Auftreten zugleich so sehr dazu beitrugen, dieser Bauweise den Ausdruck des Ernsten, Geheimnißvollen und zugleich des unverrückbar Geordneten zu geben, wie es durch gar keinen andern Zierrath hervorgebracht hätte werden können. Unzweifelhaft ist nur dieses ästhetische Verhalten die Ursache, daß der dorische Stil das ihm so entsprechende Motiv übernommen und in seiner Art durchgebildet hatte, — es ist auch die Ursache, daß — während die anderen Elemente der dorischen Ordnung in der römischen Kunst und in der Renaissance so einschneidenden Veränderungen sich unterziehen mußten, — sich jene Verzierung bis auf unsere Tage, beinahe in ihrer ursprünglichen Form, erhalten hat und mit Vorliebe angewendet wird, wenn es sich um die Hervorbringung eines gewissen künstlerischen Ausdruckes handelt.

Der Verfasser dieser Zeilen ist nach alledem der Ueberzeugung, daß, wenn wir heute den Triglyphenschmuck sehen und ihn verwenden, wir darin ein Motiv zu erkennen haben und nachahmen, dessen Wurzel sich bis zu jenen altägyptischen ureinfachen Verzierungen hinauf verfolgen läßt, und das sich ebenso durch die Jahrtausende erhalten hat, wie so viele Laute, Silben und Wortstämme aus der ältesten gemeinsamen Ursprache des indogermanischen Völkerlebens.

-

Es ist schon Eingangs erwähnt worden, daß wir mit dem vorstehend zusammengefaßten Material einen untrüglichen Beweis für die Richtigkeit unserer Ansicht selbst nicht für erbracht halten. — Nur glauben wir insofern den oben resumirten landläufigen Ideen über die Entstehung der Triglyphen voraus zu sein, als hier nicht von einem durchaus nicht eruirbaren Motiv ausgegangen, sondern wenigstens ein Anfangsglied für die Entwicklung unserer Kunstform aufgestellt wird. Wir geben zu, daß in unserer Darstellung der Umformung des ägyptischen Blattes in die Triglyphen noch unvermittelte, ungeklärte Uebergänge vorkommen, daß manche dunkle lückenhafte Stellen auszufüllen sind, daß theilweise eine mehr oder weniger ge-

waltsame Transformation vorläufig noch als Zugabe mitgenommen werden muß (was alles bei den älteren Hypothesen in nicht geringerem Grade auch der Fall ist), aber trotzdem scheint sie uns doch eine klarere und naturgemäßere Entstehungsweise dieser merkwürdigen Form zu bieten, als alle jene, welche von der konstruktiven Bedeutung der Triglyphen ausgehen.

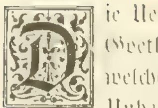
Zur völligen Klärung der Frage ist es nothwendig, das Material durch die Auffindung und Sammlung gewisser Zwischenstufen zwischen der präsumtiven Anfangs- und den vorhandenen Endgliedern zu bereichern, und es sei hiemit das Augenmerk der Bau- und Kulturgeschichtsforscher gelegentlich nach dieser Richtung gelenkt.

Wien, Dezember 1879. **Hans Auer.**

Briefe von Goethe an Rauch.

Mitgetheilt von Dr. Karl Eggers.

Mit einem Lichtdruck.

ie Ueberschrift dieser Mittheilungen darf leider nicht lauten: „Briefwechsel zwischen Goethe und Rauch." Die Unzugänglichkeit des Goethe-Archivs in Weimar, welches unzweifelhaft die Briefe von Rauch an Goethe enthalten wird, ist bekannt. Unbekannt und unfindbar sind ihre Gründe. Es ist also nur die Thatsache zu registriren, daß meinerseits keine Bemühungen gespart sind, die mich für die Bearbeitung der Rauch Biographie interessirenden Briefe Rauch's einzusehen. Der Erfolg bestand hauptsächlich darin, daß meine, wie überhaupt irgend Jemandes Berechtigung zur Veröffentlichung der Briefe Goethe's an Rauch in Zweifel gezogen ward. Diese Ansicht kann in Hinblick auf das „Gesetz betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken u. s. w." vom 11. Juni 1870 füglich auf sich beruhen bleiben.

Den nachfolgenden Briefen Goethe's kann nur ein Konzept eines einzigen Antwortschreibens von Rauch eingereiht werden, während aus Rauch's mit der ihm eigenen Ordnungsliebe geführtem Briefverzeichniß hervorgeht, daß er in den Jahren von 1820–1832 fünfzehn Briefe an Goethe geschrieben hat. Andrerseits ist von den achtzehn Briefen und Schriftstücken, welche Goethe an Rauch sandte, nur ein einziger nicht in den Nachlaßpapieren des letzteren aufgefunden. Sie sind sämmtlich nicht von Goethe's eigener Hand, sondern von zwei fremden Handschriften geschrieben, tragen aber bis auf ein einziges, „Geneigtest zu gedenken" überschriebenes Schriftstück die eigenhändige Unterschrift Goethe's, fast ausnahmslos mit einem Ergebenheits-Beisatz. Diese eigenhändigen Unterschriften sind in den nachfolgenden Abdrücken durch Anführungszeichen hervorgehoben.

Die unmittelbaren Beziehungen zwischen Goethe und Rauch begannen mit jenem Besuche Rauch's in Jena, welchen Goethe in seinen Annalen oder Tag- und Jahresheften 1820 erwähnt. Schon 1818 hatte Goethe den Wunsch gehabt, Rauch persönlich kennen zu lernen. Rauch suchte ihn auf seiner Rückreise von Italien in Weimar auf, fand ihn aber nach Karlsbad abgereist.[1] Im folgenden Jahre, 1819, ward durch den Freiherrn von Stein in Breslau die Theilnahme Goethe's vermittelt für den Entwurf des Blücher-Denkmals, welches Rauch für Breslau anzufertigen hatte.[2] Unter dem 19. Oktober 1820 findet sich demnächst in Rauch's Briefverzeichniß die Bemerkung: „An Goethe zwei Abgüße seiner Büste geschickt." Diese war bei jenem Besuche Rauch's in Jena 1820 angefertigt, während Tieck gleichzeitig eine Büste von Goethe modellirte. An diese Büsten knüpfen sich die Verhandlungen des Goethe-Denkmal Komité's in Frankfurt a. M. mit Rauch, welche nach dem Tode des Baron S. Moritz von Bethmann (28. Dezember 1826) bald in den Sand verliefen.[3] Rauch zog Goethe selbst

1) Eggers, Christian Daniel Rauch, I, S. 211. 214.

2) Ausführlicher ist darüber berichtet l. c. S. 94–99. 117. 120.

3) l. c. S. 305–310. (Rauch und Goethe.)







I. Medaille auf Karl August.

Zum 50jährigen Regierungsjubiläum 1825.





II. Medaille auf Goethe.

Karl August und Luise * Goethen * zum VII. Nov. 1825.

Lichtdruck von Römmler & Jonas, Dresden

in diese Verhandlungen hinein, welche von Seiten des letzteren aber durch den Hofrath Meyer (Kunst Meyer) geführt wurden. Rauch's Briefverzeichniß vermerkt bis zum Juni 1824 sieben von Meyer erhaltene und neun an ihn abgeschickte Briefe. Die letzteren sind wahrscheinlich in dem sehr umfänglichen, aber bis jetzt nicht gesichteten und geordneten Nachlaß Meyer's vorhanden. Von den ersteren finden sich in den Rauch'schen Nachlaßpapieren vier Briefe, deren wesentlicher Inhalt a. a. O., S. 313–316 mitgetheilt ist.

Direkt an Goethe sendet Rauch während dieser Zeit laut Briefverzeichniß (am 28 Februar 1824, „durch dessen Frau Schwägerin die Durchzeichnung des basreliefs zu Ottenstein."[1]) Vom 18.–24. Juni desselben Jahres war Rauch mit seiner Tochter Agnes (späteren Professorin d'Alton) bei Goethe in Weimar mit zwei Entwürfen zu einem Sitzbilde Goethe's für Frankfurt (a. a. O. S. 314.). Sein Tagebuch bemerkt über die Reise und Aufenthalt:

Juni 16. Morgens nach Weimar abgereis't, Abends in Wittenberg.

17. Donnerstag bis Naumburg bei beständigen Regen. Den

18. Freitags um 2 Uhr in Weimar mit Agnes bei gutem Wetter angekommen und von H. v. Goethe und Familie aufs freundlichste aufgenommen worden.

In Weimar

Junius 19. Die Reise mit 2 Pferden, Post, kostete bis hieher netto 50 Thaler. Seit dem beinahe drei jährigen Nichtsehen Goethes fand ich ihn unverändert, geistig lebendig, heiter in fast ununterbrochener ausdaurenden Thätigkeit, körperlich wohl, in bewunderungswürdiger Gradehaltung des Körpers, beweglich, das Auge lebendiger im Ausdruck als vor drei Jahren in Jena ich's fand, die Farbe des Gesichts fast jugendlich blühend geröthet, daß ich mich der Büste schämte, vor drei Jahren modellirt, welche mir gegen die Natur veraltet vorkam

24. beendigte ich die aus den beiden Skizzen sitzender Stellung zusammen gesetzte Dritte, welche Goethen und Hofrath Meyer Wunsch ganz entsprach[2]), [tägliches beglückendes Beisammensein mit Goethe, wo auch die 11" stehende Figur desselben, mit den Händen auf dem Rücken modellirt wurde][3])

„ Morgens wurde ich durch Goethe der verständigen und geistreichen regierenden Frau Großherzoginn vorgestellt. Goethe sprach bei dieser Gelegenheit seinen vollkommensten Beifall über die Aufrisse und Pläne des von Schinkel in Berlin zu erbauenden großen Kunstmuseums umständlich und deutlich aus.

22. Bei ungestümen Regenguß fuhr ich nach Belvedere um mit der erbgroßherzoglichen Familie zu speisen. Seit Jahren freuete ich mich darauf die schönen Gewächshäuser und Gartenanlagen zu sehen, welches mir durch den beständigen Regen vereitelt wurde.

29 Juni. Ist Schinkel mit dem Medaill. Brandt u. Dr. Wagen nach Italien über Cölln abgereißt, ich nahm Abschied von ihnen bei Kroppstaedt.

30 Juni. Morgens um 2 Uhr kamen wir in Berlin wohlerhalten wieder an, nachdem wir Weimar am 27. Nachmittags verlassen hatten. Die Reise kostete in allem 147 Thaler mit 2 Postpferden und eignem Wagen. [Unvergeßlich schöne Tage in Weimar][4]).

Während dieses Besuches kam auch die Feier des Regierungs-Jubiläums des Großherzogs von Weimar durch Prägung einer Medaille zur Sprache. Goethe übergab in dessen Folge an Rauch nachstehendes, vom 26. Juni datirtes Schriftstück:

I.

Punctation.

Man wünscht das bevorstehende Jubiläum I. K. H. des Großherzogs auch durch eine Medaille zu feyern.

Die Größe derselben ist hierneben angezeichnet.[5]) Die Hauptseite würde das Bildniß des Fürsten in einem Kranze, die Rückseite eine schickliche symbolische Figur enthalten

H. Prof. Rauch übernimmt gefällig die Berathung deshalb mit H. Prof Tieck, als dem mit Weimar schon früher verwandten Künstler.

1) l. c. II. S. 34. 35. – Goethe's Werke, Cotta'sche Ausgabe von 1868, XXVII, S. 233.

2) Eggers, Chr. Dan. Rauch, II, S. 312 ff., wozu S. 315 zu bemerken ist, daß die erste Skizze gleichfalls im Rauchmuseum vorhanden ist. Es ist die im Kataloge dieses Museums unter No. 14 irrthümlich als ausgeführtere Wiederholung der 3. Skizze bezeichnete Statuette.

3) Der in Parenthese geschlossene Passus ist von Rauch's Hand mit Bleistift eingeschoben. Offenbar bei einer nach Jahren geschehenen Durchsicht dieser Stelle; denn die fragliche Statuette ist unzweifelhaft erst im Jahre 1828 entstanden.

4) Auch der Inhalt dieser Parenthese ist mit Bleistift eingeschaltet

5) Ein Kreis von 4 Centimeter Durchmesser.

Man erbittet sich hierüber nähere Nachricht, auch einige skizzirte Gedanken der Rückseite.

H. Prof Rauch übernimmt gleichfalls eine Verabredung mit dem Medailleur H. Brand und giebt nächstens anher einige Nachricht, wie hoch das Schneiden beyder Stempel müsse gerechnet werden.

Nicht weniger die Kosten des Prägens, einer goldnen silbernen und bronzenen Medaille.

Auch wünscht man die Zeit zu wissen in welcher die Arbeit gefertigt werden und die Exemplare in Weimar anlangen können.

Wäre hierüber vorläufige Notiz gegeben, so könnte das Nähere sodann allsogleich bestimmt werden.

Weimar den 26. Juny 1821

„J W v Goethe".

Auf der Rückseite dieses Schriftstückes hat Rauch mit Bleistift notirt: „Naturgröße in Weimar. Maasstab — die Höhe 6 Fuß 1½ Zoll. — 27. Juni 1821. — Goethe's wahre Größe". Auf einem andern Blatte, welches Maßangaben für die Goethe-Statuette enthält, steht gleichfalls von Rauch's Hand in Tintenschrift: „Goethe's wirkliche Größe, gemessen am 27. Juni 1821. 6 Fuß 1⅔ Zoll Weimar. Fußmaaß. Im Zählen des Bruches ist augenscheinlich eine vorhergeschriebene 1 in 2 umgewandelt. — Auf diese Messung ist noch weiterhin zurück zu kommen.

Nach Berlin zurückgekehrt, schickte Rauch laut seines Briefbuches am 15. Juli an Goethe mit einem Begleitbriefe das fünfte Heft der Schinkel'schen Sammlung architektonischer Entwürfe. Nach sechs Wochen antwortet Goethe mit seinem ersten direkt an Rauch gerichteten Briefe:

II.

Zu Erinnerung so mancher angenehmen Stunde, die wir bey Ew. Wohlgeb. Hierseyn genossen sage den schönsten Dank für das bisher Uebersendete, besonders für das höchstwohlgerathene Blüchersche Modell, welches die kleine Ausstellung zum Geburtstag unseres Fürsten schmücken soll.[1])

Sodann erfülle ich ein Versprechen meiner guten Schwiegertochter, die wir in diesen Tagen von Ems erwarten und sende die Festgedichte von 1819, die vielleicht auch in Berlin zu einer geselligen Unterhaltung Gelegenheit geben.[2])

Mir ist es diese Zeit nach meiner Art ganz wohl ergangen, so daß ich keine Veranlassung fand im Spatsommer ein Bad zu besuchen. Möge auch Ihnen alles zu Glück und Gunst gereichen und wir bald uns an den versprochenen Modell vergnügen können.

Auch habe einen Abdruck der Taufschale beygelegt, wovon bey Ihren Hierseyn die Rede war. Sie scheint sich selbst auszulegen und ist von den Gelehrten doch noch nicht ausgelegt.

Vollkommenes Wohlseyn zu Ihrer großen und schönen Thätigkeit wünschend, Ihre liebenswürdige Tochter vielmals grüßend und mich zum wohlwollenden Andenken bestens empfehlend.

Weimar, den 25 Aug. 1821

„ergebenst J W v Goethe".

Inzwischen nahmen die Verhandlungen über die Jubiläums-Medaille ihren weiteren Verlauf. Der Avers der Medaille soll das kranzumgebene Brustbild des Großherzogs erhalten, für den Revers schlägt Goethe durch Meyer den Thierkreis vor um ein Mittelfeld mit der Inschrift: DER FUNFZIGSTEN WIEDERKEHR MDCCCXXV. Von Berlin aus wird der Gegenvorschlag gemacht, im Mittelfelde den aus den Wellen emporsteigenden Sonnengott darzustellen, was von Goethe durch folgendes Schriftstück genehmigt wird:

III.

Geneigtest zu gedenken.

1. Der Vorschlag der Herrn Berliner, das aus den Wellen hervorsteigende Viergespann auf die Rückseite der Medaille zu bringen, wird mit Dank angenommen.
2. Auch wünscht man die Abtheilung des innern Randes, so wie die zurückgehende Zeichnung giebt, beybehalten zu sehen, daß nämlich der untere Theil, worin die Inschrift kommt kleiner sey.
3. Man wünscht die Figuren des Thierkreises, nach der zurückkehrenden Zeichnung, in halber Gestalt gebildet, und ist überzeugt, daß wenn die Berliner Freunde dem Medailleur mit ihren plastischen Talenten zu Hülfe kommen, etwas höchst Erfreuliches mit dem Antiken wetteifernd entstehen werde.
4. Das Honorar der Hundert Ducaten verwilligt man gern dem wackern Künstler.
5. Jedoch was die einzelnen Gepräge betrifft, wünschte man gern einige Ersparniß zu machen.
6. Die silberne Medaille betr.: Sie würde zwey und ein Viertel Loth halten, das Loth 21. gr. Weimarisch, ihr Silbergehalt würde fein sein, (fin tetre) und wäre daher der Werth an Silber zwey Thaler; was könnte von denen verlangten Vier Thalern abgehen?

---

1) Dies ist ein Gypsabguß der Kopie des Berliner Blücherdenkmals. Eggers, Christian Rauch, II, S. 127.)

2) Die Festgedichte bei der Enthüllung der Blücherstatue von Schadow in Rostock.

7. Die bronzne Medaille durfte ja wohl um 14 gr. geliefert werden konnen.
8. Was die Bronzefarbe betr. so wünscht man einige Muster zu sehen; die Loosische Farbe will nicht gefallen, sie sieht so gemein aus Die Genfer dagegen giebt der Medaille ein edleres Ansehen Die neulich übersendete zu Beförderung des Gewerbfleißes nähert sich unsern Wunschen am meisten, nur ist etwas Weniges zu hell; doch muß man sich in Acht nehmen ins ganz Dunkle zu fallen, wie es den Mayländern wohl begegnet.
9. Sollte wider Verhoffen dem Stempel ein Unglück wiederfahren, so wurde man sich billig finden lassen.
10. Auch wünschte man einen Probedruck der Rückseite zu sehen.

Weimar d. 20 Junius
1825.

Die Medaillen werden rechtzeitig hergestellt, für drei goldene und vierundzwanzig silberne die nöthigen Etuis durch Rauch beschafft, darunter drei Kästchen, deren jedes eine goldene, eine silberne und eine bronzene Medaille nebeneinander liegend aufnehmen kann. Ein in dem Rauch'schen Briefverzeichnisse angemerkter Brief begleitet die Sendung an Goethe, und diesem folgt Goethe's Dankschreiben:

IV.

Ew: Wohlgeb.

darf die glückliche Ankunft der Medaillen nicht unangezeigt lassen, so wenig als den Ausdruck der Freude verschweigen welche das so wohl gerathene Kunstwerk vorerst im Innern des Vereins [1]) erregt hat; wir konnen nun mit Sicherheit voraussehen, daß sie sich bald ins Allgemeine verbreiten wird.

Gold, Silber und Bronze nehmen sich in den Hauptkästchen gar gut nebeneinander aus, und von der Bronzirung muß man gestehen daß sie gleichfalls wünschenswerth gerathen ist.

Wir können uns also wohl gemeinsam eines glücklichen Gelingens erfreuen und ich darf den Wunsch eines nähern und innigern zusammen Wirkens aufrichtig erwiedern. Der schöne Verein von welchem Herr Tiek mir Kentniß giebt [2]) läßt auch mich das Beste hoffen; dürft ich wohl zu ihren Zwecken die philostratischen Bilder bestens empfehlen.

Herr Canzler von Müller hat, bey seiner Zurückkunft das Secretariat wieder angetreten und wird nächstens umständlich antworten, auch für die Vollzahlung der übersandten Berechnung alsobald Sorge tragen.

Herrn Brandt wollen wir dankbar Glück wunschen, so wie die Unternehmer den einflußreichen Antheil den Sie und Herr Tiek der Angelegenheit haben gönnen wollen in seinem Umfang und Werth anerkennen und zu schätzen wissen.

Sollte wie es scheint, die Statue für Frankfurt ernstlich verlangt werden, so nehmen Sie daher ja wohl Gelegenheit (wenn Gelegenheit dazu nothig ist) Sich und uns in Weimar ein Acht gute Tage zu machen. Denn es würde Sie gewiß erquicken und fördern einen gebildeten Kreis mit gleicher Anerkennung und Liebe gegen Sie wie sonst durchdrungen zu finden. Die schöne liebe Tochter durfte nicht fehlen.

Und so lassen Sie mich in diesen angenehmen Hoffnungen für diesmal schließen, auch mich und alles Meinige zu geneigter fernerer Theilnahme bestens empfehlen.

Weimar d. 27. Aug. „ergebenst
1825. J W v Goethe."

An die Anfertigung dieser Medaille schloß sich auf Veranlassung des Großherzogs von Weimar ein Auftrag zur Herstellung einer Jubiläums-Medaille auf Goethe's Eintritt in Weimar. Beide Medaillen sind auf dem beiliegenden, nach Gypsabgüssen gefertigten Lichtdrucke vereinigt. — Hier schiebt sich chronologisch das von Rauch vorhandene Konzept eines am 30. November 1825 an Goethe gerichteten Schreibens ein.[3])

V.

Ew. Excellenz

so wohlwollend freundliches Schreiben welches Ihre Zufriedenheit über die von Hrn. Brandt geschnittene und [durch] Tiek und mich unterstützte Medaille zur Ersten Jubelfeyer so verbindlich ausdrückt, war für uns die größte Genugthuung, und wir wünschen daß die Hrn. Brandt übertragene zur Jubelfeyer Ew. Excellenz bestimmte nicht hinter Ersterer zurückbleiben möchte, wenn uns eben die thätige Einwirkung auf diese Arbeit anvertraut würde.

Beide Köpfe des Fürstenpaares müßten nach meiner Meinung in mäßigem wohlvertheilten Relief

---

1) Verein der Weimarischen Kunstfreunde, welcher finanziell der Besteller der Medaille war.

2) Es ist dies der um jene Zeit in Gründung begriffene Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate. (Vergl. Eggers, Christian Rauch, II, S. 15.)

3) Näheres l. c. II, S. 322.

auf beide Profile neu geschnitten werden. Ihr Bildniß desgleichen, die Büste aber von der andern Seite durch Hulfe des Spiegels dazu benutzt werden, damit der Hals zum Kopf ein längeres Verhältniß erhielte, als auf der ersten Uebereilten und deswegen mißlungenen. Auch müßte der eine Lorbeerzweig eine bessere Form annehmen, den andern aber ein bestimmteres Siegeszeichen der Dreifuß schicklicher ersetzen. Brand u. Tieck sind damit einverstanden, Ersterer aber zaghaft diesen gemeinschaftlichen Wunsch aussprechen zu durfen.

Mit recht innigem Antheil habe ich an dem Tage als tausende — segnend und glückwünschend Ihrer dachten auch meine Wunsche damit vereinigt, aber bittend zugleich die Hände ausgestreckt daß der Himmel Sie uns noch langer als allemwirkender Vermittler in Kunst und Wissenschaft erhalten moge, und daß Sie noch Freude erleben mochten an Ihrem Wirken in unsern schwachen Anfängen zum Bessern.

Herr Moritz von Bethmann hat auch die Bestellung der Marmorstatue [1]) in der Form vollzogen, wie die Abschrift anliegend darthut. Es ist dadurch einer meiner schönsten Wünsche erfüllt, und mit lebendigem Interesse der schwierigen anspruchsvollen Aufgabe nach Kräften zu entsprechen, werde ich die Arbeit noch in diesem Jahre beginnen. Seitdem ist auch der sehr ehrenvolle Ruf von S. M. dem Könige von Bayern an mich ergangen, das collossale Standbild des jungst verstorbenen König Max I. auf einem Throne in sitzender Stellung (für München bestimt) dort auszuführen, wohin ich noch in diesem Winter auf einige Wochen reisen werde um das nähere zu besprechen, der Beginn der Arbeit in Munchen mag sich wohl noch um ein Jahr verzogern da Atelier und Gießerei erst gebaut werden müssen. [2])

VI.

Goethe an Rauch.

Ew. Wohlgeb.

liebwerthe Schriftzüge nach so geraumer Zeit einmal wieder zu erblicken war mir höchst angenehm; sie erinnern mich an das viele Treffliche was wir einer so theuren Hand schuldig sind.

Ihr thätig ausgesprochener Wunsch, daß die letzte Medaille das Verdienst der früheren erreichen und den gleichen Beyfall verdienen möge, erkenne dankbarlichst, es ist auch der Meine; deshalb hab ich sogleich Ihre gefälligen Bemerkungen der beauftragten Commission mitgetheilt, welche sich unter unmittelbarer Leitung Serenissimi dieser Angelegenheit unterzogen hat, und ich hoffe, daß sie davon dienlichen Gebrauch machen werde. Ich selbst darf in dieser Angelegenheit höchstens nur mit einem vertraulichen Rath hervorgehen.

Die Unterzeichnung des Herrn von Bethmann am siebenten November vermehrt noch um vieles das unschätzbare Gute das mir an diesem Tage geworden ist und das mir erst durch Wohlwollen und Gunst von Ihrer Seite noch im vollsten Maaße werden soll. Aufrichtig zu gestehen so erhole ich mich erst jetzt von so viel überraschenden Glück; es ist wirklich eine Aufgabe sich das alles rein zuzueignen was uns Liebe, Freundschaft und Hochachtung in Uebermaaß zugedacht hat.

Ihre große Thätigkeit, werthester Mann! wird gewiß immer mehr in Anspruch genommen, je mehr ein so lebendiges Wirken im allgemeinen Zutrauen erregt und Sie machen sodann möglich, daß ein frommes Erinnern die würdigste Art sich auszudrücken finde.

Der Waisenvater Franke und der Völkervater Maximilian erscheinen durch Sie auf gleiche Weise der Nachwelt empfohlen.

Möchten Sie auf der Hin- oder Herreise nach oder von München, den Umweg über Weimar für kein zu großes Opfer halten! Sie würden mich und die Meinigen, den Hof und alle Guten höchlichst erfreuen.

Die Statue für Frankfurt verdiente dann auch wohl eine nochmalige Ernste Beredung und mir wäre es zugleich höchst aufmunternd und belebend ein so kräftiges Thun in meiner Nähe zu sehn welchen gegeben ist, das was ich wünsche, wornach ich mich sehne mit Geist und Leichtigkeit zu verkörpern.

Herrn Professor Tiek meine besten Gruße, vielleicht seh ich mit der Zeit auch einige von den kleinen Statuen und Gruppen in Abguß, welche diesem Zwecke gemäß gewiß mit vieler Kunst und Anmuth behandelt sind. — Sollte der neu angekommene Apollo Kopf geformt werden, so gedenken Sie mein. Es ist mir allzuwohlthätig wenn ich mich von Zeit zu Zeit wieder aufgefrischt fühle und ich veranlaßt bin, ein höheres Bedürfniß, in dem Augenblick da es befriedigt wird, in mir hervorzurufen.

„Weimar
d. 16 Dez.
1825.“

„Hochachtungsvoll
unwandelbar
Goethe.“

1) Das für Frankfurt a. M. bestimmte Marmorsitzbild Goethe's l. c. II. S. 328.
2) l. c. II, 358 ff. 419 ff.

(Schluß folgt.)





Der Kölner Dom.

Aufgenommen und gezeichnet von Franz Schmitz.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

Die Vollendung des Kölner Domes.

Mit Holzschnitten.


ie Freudenbotschaft, welche der elektrische Draht am 14. vorigen Monats aus der alten Stadt Köln in alle Lande trug, hat gewiß Millionen deutscher Herzen, weit über die Grenzen des Reiches hinaus, lauter schlagen gemacht. Das Wunderwerk deutscher Gothik, eine der edelsten Schöpfungen menschlicher Geisteskraft, in seiner vollendeten Harmonie den Idealen hellenischer Kunst vergleichbar, steht abgeschlossen vor uns, ein theures Vermächtniß unserer großen Ahnen, durch die vereinten Kräfte würdiger Nachgeborener zu Ende geführt und gekrönt! Was wir Aelteren in den Kindertagen noch als Riesenbruchstück angestaunt, dessen dereinstigen Ausbau wir wie ein schönes Traumgebilde betrachtet haben, was uns als trauriges Symbol der entschwundenen und zerschlagenen Größe unseres Volkes galt, nun steht es in herrlicher Vollendung leibhaftig vor unsern Augen, ein weitschauendes Denkmal wiedererrungener nationaler Einheit und Macht!

Das Bild des Domes, mit welchem unser diesmonatliches Heft geziert ist, möge unserer Theilnahme an der allgemeinen Freude zum Ausdrucke dienen. Wir brauchen es hier nicht mit eingehenden Erläuterungen zu versehen. Denn wie die Grundgestalt des Domes von Köln und sein Stil, so ist auch der Verlauf seiner Baugeschichte so allgemein bekannt und so häufig, besonders in den letzten Tagen, dargestellt, daß wir sie nicht ausführlich zu wiederholen brauchen. Nur einige wenige Hauptmomente aus der ersten und aus der letzten Epoche des Dombaues mögen hier verzeichnet werden, welche die Lokalschriftsteller Kölns theils aus den Urkunden der Stadt vor kurzem erst bekannt gemacht, theils aus der unmittelbaren Anschauung dem Leben nacherzählt haben.

Es ist bekannt, daß die Gründung des Doms, und zwar seines Chores, auf den 14. August 1248 fiel. Volle 632 Jahre sind somit über dem Ausbau des Riesenwerkes dahingegangen. Als erster Dombaumeister steht Gerard von Rile geschichtlich fest. Wir besitzen über ihn die wichtige, v. J. 1257 datirte Urkunde, kraft welcher das Domkapitel von Köln ihm, dem „Steinmetzen und Vorsteher der Bauhütte des Domes", wegen seiner Verdienste um den Bau beträchtliche finanzielle Vergünstigungen zuwies. Dieselben betreffen eine Baustelle, auf welcher Gerard damals ein „großes steinernes Haus" besaß. Gewöhnlich wird 1295 als Todesjahr des Meisters angegeben, bis zu welchem Zeitpunkte somit der Bau unter seiner rühmlichen Leitung fortgeführt worden sein soll. Doch eine unlängst von J. J. Merlo im „Kölner Domblatt" v. 31. Juli d. J. (Nr. 322) veröffentlichte Urkunde bezeugt, daß bereits

1279 Meister Arnold an der Spitze der Dombauhütte stand. Die Thätigkeit des Letzteren, welche man in der Regel auf die Jahre 1295—1301 beschränkt, hat aber nicht nur früher begonnen, sondern auch später geendigt, als bisher geglaubt wurde. Erst 1308 erscheint, statt seiner, sein Sohn Johann als „magister operis“. Diesem Meister Johann, welcher bis 1330 lebte und ein sehr reicher, hochangesehener Mann war, haben wir die Vollendung des von Meister Gerard entworfenen und begonnenen Chorbaues zu danken. Im Jahre 1320 wurden die Gewölbe desselben geschlossen, und 1322 fand, gleichzeitig mit der Uebertragung des Reliquienschreines der heiligen drei Könige in deren neue Ruhestätte, die feierliche Einweihung des Chores statt.

Wir überfliegen die Jahrhunderte, welche seitdem verflossen sind, — das 15. sah den Südthurm bis zu der Höhe von 55 Metern emporsteigen und den alten Krahn, das Wahrzeichen von Köln, sich darauf erheben, im 16. gerieth der Bau ganz in Stocken —, um uns den ersten Regungen für die Erhaltung der inzwischen arg verwahrlosten Ruine und für deren Ausbau zuzuwenden. Den Gebrüdern Boisserée, Görres, Friedrich Schlegel und ihren Gesinnungsgenossen gebührt das unsterbliche Verdienst, die Begeisterung für den Dom angefacht zu haben. An der Spitze der modernen Meister, welche praktisch Hand ans Werk legten, glänzt der Name Schinkel's. Nachdem Köln 1814 im Pariser Frieden an die Krone Preußen übergegangen war, unterzog Schinkel das Gebäude zunächst einer eingehenden Untersuchung. Die von ihm als dringlich erkannten Reparaturen wurden unter der Leitung Frank's und Ahlert's ausgeführt. Für den Letzteren trat später Zwirner ein und dieser ist, wie männiglich bekannt, auch der erste Leiter des Domausbaues gewesen, sowie er als der Gründer der neuen Kölner Bauhütte zu betrachten ist, welche die hohe Schule für die hervorragendsten deutschen Gothiker unserer Zeit bildete.

Im Jahre 1841 hatte die inzwischen von Fürsten und Völkern mit Eifer gepflegte nationale Sache vor allem in der Bürgerschaft Kölns feste Wurzeln geschlagen. „Daß das Dombauwesen eine städtische Angelegenheit werde“, bezeichnete schon Schinkel in richtiger historischer Erkenntniß als eine wesentliche Aufgabe (Brief an Sulpiz Boisserée v. 11. Nov. 1816). Am 8. Dec. 1841 bildete sich in Köln der Central-Dombau-Verein, als Mittelpunkt mehrerer hundert anderer Vereine, welche für den Fortbau des Domes zu sammeln, Stiftungen und Vermächtnisse ihm zuzuwenden begannen. Als Organ dieses ganzen Vereinswesens wurde im Juli 1842 das „Kölner Domblatt“ gegründet und seit jener Zeit von den Besitzern der „Kölnischen Zeitung“ unentgeltlich herausgegeben. Die Thätigkeit der zur Förderung des Dombaues vereinigten leitenden Künstler, Gelehrten und Kunstfreunde stand auf diese Weise durch die zum Weltblatt sich entwickelnde große rheinische Zeitung stets mit den weitesten Kreisen in unmittelbarem Kontakt, und dadurch ward gewiß nach innen wie nach außen der ersprießlichste Einfluß ausgeübt. Mächtige materielle Förderung erwuchs dem Unternehmen auch durch die Gründung der Dombau-Prämien-Collecte.

Unvergeßlich bleibt in den Annalen der Dombaugeschichte der 4. September des Jahres 1842. König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen legte damals im Beisein zahlreicher Fürsten und kirchlichen Würdenträger, umgeben von der Kölner Bürgerschaft und einer zahllosen jubelnden Menge, welche aus allen Gauen Deutschlands herbeigeströmt war, den Grundstein zum Fortbau des Domes. Bevor er die üblichen drei Hammerschläge that, sprach er die denkwürdigen, von edler Beredsamkeit eingegebenen

Worte, an welche in diesen Tagen vielfach erinnert worden ist und welche auch hier ihren Platz finden mögen:

„Ich ergreife diesen Augenblick, um die vielen lieben Gäste herzlich willkommen zu heißen, die als Mitglieder der verschiedenen Dombau-Vereine aus unserem und dem ganzen deutschen Lande hier zusammengekommen sind, um diesen Tag zu verherrlichen.

Meine Herren von Köln! Es begibt sich Großes unter Ihnen. Dies ist, Sie fühlen es, kein gewöhnlicher Prachtbau. Er ist das Werk des Brudersinnes aller Deutschen, aller Bekenntnisse. Wenn Ich dies bedenke, so füllen sich Meine Augen mit Wonnethränen, und Ich danke Gott, diesen Tag zu erleben.

Hier, wo der Grundstein liegt, dort, mit jenen Thürmen zugleich, sollen sich die schönsten Thore der ganzen Welt erheben. Deutschland baut sie — so mögen sie für Deutschland, durch Gottes Gnade, Thore einer neuen, großen, guten Zeit werden! Alles Arge, Unechte, Unwahre und darum Undeutsche bleibe fern von ihnen. Nie finde diesen Weg der Ehre das ehrlose Untergraben der Einigkeit deutscher Fürsten und Völker, das Rütteln an dem Frieden der Confessionen und der Stände, nie ziehe jemals wieder der Geist hier ein, der einst den Bau dieses Gotteshauses, ja — den Bau des Vaterlandes hemmte!

Der Geist, der diese Thore baut, ist derselbe, der vor neunundzwanzig Jahren unsere Ketten brach, die Schmach des Vaterlandes, die Entfremdung dieses Ufers wandte, derselbe Geist, der, gleichsam befruchtet von dem Segen des scheidenden Vaters, des letzten der drei großen Fürsten, vor zwei Jahren der Welt zeigte, daß er in ungeschwächter Jugendkraft da sei. Es ist der Geist deutscher Einigkeit und Kraft. Ihm mögen die Kölner Dompforten Thore des herrlichsten Triumphes werden! Er baue! Er vollende!

Und das große Werk verkünde den spätesten Geschlechtern von einem durch die Einigkeit seiner Fürsten und Völker großen, mächtigen, ja, den Frieden der Welt unblutig erzwingenden Deutschland, von einem durch die Herrlichkeit des großen Vaterlandes und durch eigenes Gedeihen glücklichen Preußen, von dem Brudersinne verschiedener Bekenntnisse, der inne geworden, daß sie Eines sind in dem einigen, göttlichen Haupte!

Der Dom von Köln — das bitte Ich von Gott — rage über diese Stadt, rage über Deutschland, über Zeiten, reich an Menschenfrieden, reich an Gottesfrieden bis an das Ende der Tage.

Meine Herren von Köln! Ihre Stadt ist durch diesen Bau hoch bevorrechtet vor allen Städten Deutschlands, und sie selbst hat dies auf das Würdigste erkannt. Heute gebührt ihr dies Selbstlob. Rufen Sie mit Mir — und unter diesem Rufe will Ich die Hammerschläge auf den Grundstein thun — rufen Sie mit Mir das tausendjährige Lob der Stadt: Alaaf Köln!“

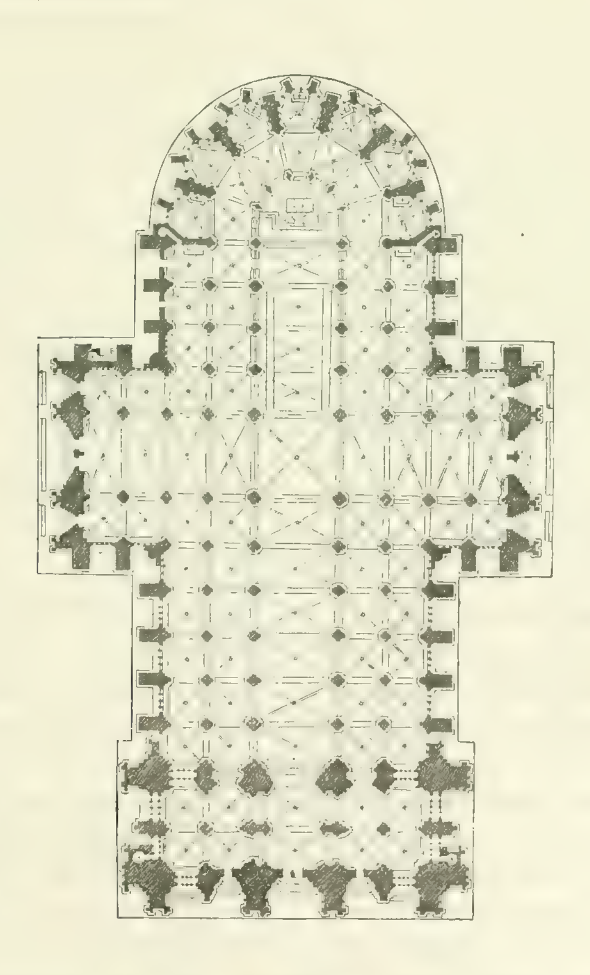
Im Jahre 1848, zum sechshundertjährigen Gründungsjubiläum des Baues, bethätigte Ludwig I. von Baiern auch an diesem Werke nationaler Kunst seine königliche Munifizenz durch Widmung der vier großen Glasgemälde für das Langhaus des Domes. Zahlreiche Stiftungen und Geschenke verwandter Art sind seitdem gefolgt, so daß wir die Gewißheit haben, im Kölner Dom dereinst auch ein reich gefülltes Schatzhaus bildender und dekorativer Kunst zu besitzen.

Als 1861 Zwirner gestorben war, ging die Leitung des Dombaues in die Hände seines Schülers Richard Voigtel über, welcher seitdem den Arbeiten vorsteht und deren glücklichen Abschluß herbeigeführt hat. Nachdem das Innere vollendet und die alte Trennungsmauer zwischen Chor und Querbau gefallen war, beging man am 15. Oktober 1863 die feierliche Einweihung der Kirche. Die letzte Bauperiode galt der Restauration und dem Ausbau der Hauptfaçade mit ihren beiden Riesenthürmen. „Heute — sagt ein Berichterstatter der Köln. Zeitg. vom 14. August — „nachdem die beiden Kreuzblumen die Thurmhelme und zugleich den ganzen Riesenbau zum Abschluß gebracht haben, wollen wir es unsern Lesern nicht verschweigen, daß der Aufzug der Steintheile der beiden Blumen mit großer Gefahr verknüpft war und daß dem genialen Meister, nachdem der letzte Stein glücklich durch das gewaltige Gerüst gehoben war, jedenfalls ein schwerer Stein vom Herzen fiel. Ein einziger Ruck des Drathseiles, an welchem die 100 Centner schwere Last hing, oder eine verkehrte Lenkung eines Steines würde denselben vielleicht aus bedeutender Höhe in das Gerüst hinabgeschleudert, dieses zum Theil mitgenommen und wer weiß welches Unglück angerichtet haben. Allenthalben standen deshalb Leute, von unten ungesehen, in dem Gerüste, welche strenge Weisung hatten, den Verlauf der Aufzüge zu verfolgen und wenn nöthig zu helfen. Doch nun ist das Werk ja glücklich vollbracht, auch die letzte, überaus schwierige und gefährliche Arbeit ist ohne allen Unfall zu Ende geführt". — „Vormittag 7 Minuten vor 10 Uhr entfalteten sich die beiden mächtigen Fahnen auf der Höhe der Riesenthürme, die preußische auf dem nördlichen und die deutsche mit der Aufschrift Protectori auf dem südlichen. Das war das Zeichen, daß der Dombaumeister, Herr Regierungsrath Voigtel, der sich mit seinen Poliren und den bei der Versetzung der zweiten Kreuzblume beschäftigten Werkleuten auf dem kolossalen Gerüste befand, den Bau zum Abschluß gebracht hatte. Schon am frühen Morgen hatten die Häuser in der Umgebung des Gotteshauses und auch in manchen anderen Straßen der Stadt sich zur Feier des denkwürdigen Ereignisses mit bunten Fahnen geschmückt. Mehr und mehr dehnte sich das Festgewand in der heiligen Colonia aus, immer freundlicher wurde das Angesicht der Stadt, als die beiden Fahnen von den Thürmen herab die Vollendung des erhabenen Gotteshauses weit in die rheinischen Lande verkündeten." — „Frohe Begeisterung malte sich da in den Blicken Vieler, und manche Thräne verrieth das Glück, welches die Herzen empfanden, als die Fahnen auf den Thürmen entrollt wurden." —

Die Höhe von 157 Metern, bis zu welcher sich die beiden schlanken Steinpyramiden erheben, übertrifft alles im Thurmbau bisher Geleistete um ein Beträchtliches. Aber es sind keineswegs die Riesendimensionen allein, welche an dieser Schöpfung unsere Bewunderung erregen. Wie bei jedem klassischen Werke der Baukunst, so bildet auch beim Kölner Dom die Größe nur ein Element seiner Schönheit. Bekannt ist ferner, daß durchaus nicht Alles an diesem Dom als Deutschlands ausschließliches künstlerisches Eigenthum betrachtet werden darf. Wie der gothische Stil überhaupt in Frankreich seinen Ursprung nahm und die ersten Keime seiner Entwickelung trieb, so sind speciell an der Konception des Domes von Köln, vor allem an seinem Chore, bekanntlich sehr wesentliche Züge französischer Art längst nachgewiesen. Ebenso unbestreitbar aber ist es, daß Meister Gerard und seine unmittelbaren Nachfolger, welche den Chor des Domes vollendeten und die Richtschnur für das Weitere gaben, den klaren und gesetzmäßigen Geist, welcher die Schöpfungen der deutschen Gothik kennzeichnet, in ihrem Schaffen mit voller Be-

stimmtheit zum Ausdrucke gebracht haben, so daß ihr Werk, nach Schnaase's Ausdruck, neben der französischen Gothik „wie die prachtvoll entwickelte Blume neben der nur halb geöffneten Knospe“ erscheint. Im ersten Gedanken der Anlage, vornehmlich in dem kühnen Aufwärtsstreben des Gewölbesystems und in der charakteristischen Grundrißgestalt des Chorhauptes, macht sich das französische Wesen geltend; aber sowohl die weitere Ausgestaltung des Gesammtplanes als auch die Durchbildung im Einzelnen, die Folgerichtigkeit in allen Verhältnissen des Grundrisses und des Aufbaues, die schöne Verbindung von Kraft und Feinheit in den Formen des Maaßwerks und in den Profilen der Gliederungen, alles dies gehört Deutschland an. Und mag man die Grundidee der Anlage in einzelnen Punkten, besonders in der enormen Höhenentwickelung des Mittelschiffes, mit Recht getadelt haben, mag dem in's Breite und Weite strebenden Raumgefühl manches modernen Beurtheilers darin der Schlankheit und Kühnheit zu viel geschehen sein, jedenfalls ist nichts Unlogisches und Inkonsequentes in der ganzen Erscheinung; alles Einzelne fügt sich zum Ganzen, das Werk der Jahrhunderte steht als die Verkörperung eines in sich harmonischen Geistes da. Das hat der Genius unseres Volkes herausgefühlt, als er gerade in der Vollendung dieses Domes ein Gleichniß des eigenen Wesens, eine Bürgschaft seiner Zukunft suchte!

Wien, den 2. September 1880. C. v. L.



Hendrik Leys.

Ein Lebensbild von Hermann Billung.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



Nur vier der projektirten Gemälde gelangten zur Ausführung, und zwar nach folgendem Programm:

1. Die eigene Gesetzgebung: Erzherzog Karl, der nachmalige Kaiser Karl V., schwört am 12. Febr. 1514 vor seiner „blyde incomst“ in die Stadt, die bestehenden Gesetze und Privilegien seiner zukünftigen Unterthanen zu achten.

2. Das Bürgerrecht: Bürgermeister Rockox ertheilt 1541 dem Battavio Pallavicini aus Genua unter freiem Himmel im Vierschaar das Bürgerrecht.

3. Die Selbstbewaffnung: Antwerpen ist 1542 von Martin von Rossem belagert; der Bürgermeister Lancelot van Ursel hält den auf der Grande Place versammelten Gilden eine Rede und betraut den Chevalier van Spanghem mit dem Oberbefehle.

4. Das Hoheitsrecht: die Herzogin von Parma übergiebt dem Bürgermeister die Schlüssel der Stadt.

Die beiden nicht zur Ausführung gelangten Bilder sollten den Magistrat als Beschützer der Wissenschaften und Künste (die Eröffnung des Landjuweels 1561) und als Protektor der Industrie (die Eröffnung des Jahrmarkts von 1562) darstellen.

Am 5. Juni 1862 reichte der Künstler diesen Uebersichtsplan ein, zu welchem auch noch die Gestalten von Kunst und Wissenschaft, Handel und Gewerbe, sowie die Porträts von zwölf in der Geschichte des Landes berühmten Fürsten gehören, welche die Felder oberhalb der Thüren ausfüllen sollten. Der Preis für die Gesammtleistung ward auf 200,000 Franken festgesetzt; dieselbe Summe erhielt de Keyser für seine 1870 vollendeten Fresken in der Eintrittshalle des Antwerpener Museums.

Was Leys in Technik und Kolorit bei den Fresken seines Speisesaales erprobt und gewonnen hatte, übertrug er nun auf das neue gewaltige Unternehmen, für welches er

zunächst eine Reihe Oelskizzen anfertigte. Die Farbenskizzen zu den Fürstenbildern befinden sich noch in dem zwischen Sohn und Tochter getheilten Besitze seiner Familie. Indeß verblieb ihm Zeit genug, um nebenbei auch noch private Aufträge auszuführen. Wir beschränken uns darauf, nur einige der bemerkenswerthesten Bilder namhaft zu machen, die in diese letzte Epoche des Künstlers fallen. „Die Erklärung," ein 1863 im strengen Archaismus geschaffenes Bild, das sich durch vortreffliche Konservirung ausgezeichnet, machte im Frühjahre 1878 in Antwerpen viel von sich reden. Der Gemeinderath hatte den Ankauf für das Antwerpener Museum, wo Leys' letzte Manier nicht vertreten ist, beschlossen, aber das Ministerium des Innern verweigerte seine Zustimmung. Es gehört zu den kältern Bildern des Meisters, das Edelfräulein sieht so ruhig und verständig, der Cavalier so würdevoll und ernst aus, als handle es sich um alles Andere als um eine Entscheidung für's Leben. Im Besitze der Mme. Couteau, einer Gönnerin des Meisters, befindet sich der „Calvarienberg", die Charfreitagswallfahrt zu den Stationen auf dem ehemaligen Friedhofe der Paulskirche zu Antwerpen darstellend (1867). Die betenden Frauen und Mädchen im Vordergrunde sind offenbar Verwandte der Frau und Tochter des Bürgermeisters Meyer zum Hasen, und die Gestalt mit dem gelblich weißen Mantel ist dieselbe, welche in Leys' Speisesaal die Ecke rechts von der Eingangsthür einnimmt und sich im Rathhaussaale als Gemahlin des Battavio Pallavicini eingefunden hat. Das Brüsseler Museum bewahrt das „Atelier des Franz Floris" (von 1868), für welches Baron Leys sein eigenes zum Muster nahm: dieselbe goldgepreßte Ledertapete schmückt neben Skizzen und Zeichnungen die Wände, die Fenster erzeugen denselben Lichteffekt; nur der Künstler ist ein anderer, und das Bild auf der Staffelei läßt Floris' „Urtheil Salomonis" erkennen. Vor dem am Tische sitzenden Maler stehen mehrere Cavaliere, die mit ihm zu verhandeln scheinen. Die Damen haben sich plaudernd vor der Staffelei niedergelassen, und die lebhaften, theils rothen, theils grünen Töne ihrer Kleider verschaffen dem dunkel gehaltenen Interieur den nöthigen Lichtreiz. Ein zehn Jahr älteres Seitenstück (von 1857) ist mit der Galerie des Consuls Wagener preußisches Staatseigenthum geworden, es heißt „Dürer den Erasmus malend"; doch hat Leys sich bei dem Porträt vergriffen und Aegidius an die Stelle des Erasmus gesetzt, ein Umstand, der allerdings nicht darauf schließen läßt, daß der Künstler sich damals mit der Zeit des Humanismus innerlich vertraut gemacht hatte. Dem „Cercle artistique, scientifique et littéraire" zu Antwerpen, zu dessen Hauptgründern Leys zählte, machte er 1863 das lebensgroße Porträt des Quentin Massys zum Geschenk. Dies Bild, welches allerdings sehr von der Tradition abweicht, die den Massys zu einem Grobschmied machte, und eine fast Raffaelische Figur in einem Idealgewande vorführt, war für den Concert- und Empfangssaal der genannten Gesellschaft bestimmt. Von sonstigen Porträts erwähnen wir noch dasjenige seines Vaters, in seiner besten Rembrandtmanier vorzüglich gemalt, und sein eigenes Bildniß von 1866, beide im Besitz der Familie des Künstlers.

Die Arbeit an den Rathhaussaalfresken führte Leys fast ohne jede Beihilfe aus. Nur zur Anfertigung der großen, zum unmittelbaren Uebertragen der Umrisse auf die Wand bestimmten Zeichnungen, bediente er sich der Hand eines Schülers, der die Arbeit unter seiner Anleitung ausführte. Das bewußte Streben nach dem Alterthümlichen, der absichtliche Verzicht auf besseres Wissen und Können hat Leys namentlich bei der Darstellung des „Eidschwurs Karl's V." einen bösen Streich gespielt. Die

verunglückte Perspektive läßt den am Fuße der Treppe sitzenden Landsknecht in übermenschlichen Verhältnissen, wenige Stufen höher aber den Erzherzog Karl als halbwüchsigen Knaben unter Lebensgröße erscheinen; ebenso sind dessen Begleiter und die stattlichen Vertreter des Gemeinderathes zu Zwergen zusammengeschrumpft. Bei dem Oelgemälde im Brüsseler Museum macht sich dieses Mißverhältniß lange nicht in solchem Maaße geltend. Vielleicht war Leys, der diese Darstellung zuletzt und zwar in seinem Todesjahre 1869 vollendete, damals von der langen anstrengenden Arbeit so ermüdet, daß er die Verzeichnung übersah. Rechts von der Eingangsthür begann er zuerst mit dem „Rechte der Selbstvertheidigung," einer in das Vlämische übertragenen Scene vom römischen Forum; die Volksmenge, welche den Platz füllt, zeigt eine ihrem nordischen Charakter entsprechende äußere Ruhe, und doch pulsirt erregtes Leben in ihren Adern, der heimische Heerd ist in Gefahr, Lanzelot van Ursel fordert zur muthigen Vertheidigung auf, und die Bürgerwehr hält sich bereit. Kolorit und Zeichnung sind, der steil bergan strebenden Pflastersteine ungeachtet, wohlgelungen, in der Gruppirung herrscht reiche Abwechselung; die Köpfe, soweit sie nicht historische Typen wiedergeben, sind nach dem Leben gemalt, und manche Gestalt in der alten Gewandung trägt die Züge eines modernen Künstlers. Herr Kums in Antwerpen besitzt die Oelskizze zu zwei ausdrucksvollen Köpfen auf diesem Bilde. Im Jahre 1866 konnte der Meister sein Gerüst auf der andern Seite des mächtigen, nach seinen Anordnungen im Renaissancestil erneuten Marmorkamins aufschlagen lassen, um das „Bürgerrecht" in Angriff zu nehmen. Es ist eine feierlich ernste Handlung, zu der uns Leys als Zeugen ladet. Eben empfängt der neue Bürger die Bekräftigung seiner Rechte wohlverbrieft und versiegelt, seine Gemahlin, eine stattliche Frau, wohnt dem bedeutungsvollen Akte stehend bei. Auf der Bank zur Linken haben Mädchen und Frauen Platz genommen; zur Rechten hat der magere starkknochige Stadtpfeifer Posto gefaßt, vielleicht um im geeigneten Momente ein Freudensignal zu geben, und hinter dem Gitter drängt sich die neugierige Menge, um einen Blick auf den ungewöhnlichen Vorgang zu erhaschen.

Die Pariser Ausstellung von 1867 beschickte Baron Leys mit zehn älteren und neuern Gemälden und trug wiederum die große goldene Ehrenmedaille davon. Zum Empfange derselben reiste er nach Paris, und seine Heimkehr glich wiederum einem Triumphzuge; der cercle artistique ließ sogar eine Medaille auf das für die belgische Kunst so denkwürdige Ereigniß prägen.

Mit frischen Kräften wendete sich Leys dem dritten Wandgemälde zu: „Margaretha von Parma übergiebt dem Bürgermeister von Antwerpen die Schlüssel der Stadt". Der geheime Groll der Fürstin sowie der verhaltene Stolz der reichen Rathsherren sind vortrefflich charakterisirt. Die Perspektive ist auch auf diesem Bilde absichtlich mangelhaft in der Weise der alten Meister gehalten; so sind beispielsweise die Gestalten oben im Säulengange oberhalb der Treppe verschwindend klein im Verhältnisse zu der Höhe der Stufen. Die Behandlung des Stofflichen, wie z. B. des Marmors, der grünsammtnen Tischdecke u. s. w. zeugt von virtuoser Handhabung des Pinsels.

Im Sommer 1869 war die „blyde incomst" bis auf einige Retouchen beendet, die „Margaretha von Parma" war wenigstens in der Ausführung als Oelgemälde fertig und brauchte nur noch al fresco kopirt zu werden, so daß man in Antwerpen sich schon mit der Frage der Einweihung des neudecorirten Rathhaussaales beschäftigen konnte. Da setzte der Tod dem Wirken des Meisters ein allzufrühes Ziel.

Leys war ein Schooßkind des Glücks. Seine Kunst hatte ihn zum reichen Manne gemacht, und abgesehen von dem Tode einer bereits verheiratheten Tochter, hatte er kaum eine nennenswerthe Unbill des Schicksals erfahren. Das Einzige, was ihm Sorge und Unbehagen verursachte, war sein asthmatisches Leiden. Dieses steigerte sich im August des Jahres 1869 in bedenkenerregender Weise und machte am 25. nach acht tägiger Krisis seinem Leben ein Ende. Die ganze Stadt legte auf die Nachricht hin Trauer an. Der Bürgermeister van Put berief unverzüglich den Gemeinderath zur Feststellung der wegen des Todesfalls zu treffenden Anordnungen, die Fenster des Rathhaussaales wurden schwarz verhängt, die Todesanzeige mit schwarzem Trauerrande an den Straßenecken angeschlagen und der Bildhauer Ducajou veranlaßt, Hand und Todtenmaske des Entschlafenen in Gyps abzunehmen. Diese Abnahmen kamen später bei der im Auftrage der Stadt ausgeführten Statue zur Verwendung, welche seit 1873 das Boulevard ziert. Das Leichenbegängniß fand unter allgemeiner Betheiligung der Bevölkerung mit dem ganzen Gepränge des katholischen Ritus statt.

Die in unserer Hand befindliche Todtenkarte, deren Rückseite die nach dem Selbstporträt von 1866 aufgenommene Photographie des Meisters zeigt, besagt, er sei „décédé à Anvers le 25 Août 1869", also nicht am 26., wie die von Desirée van Schilbeek 1870 veröffentlichte Sammlung von amtlichen auf Leys' Tod und Beerdigung bezüglichen Aktenstücken, sowie der von Siret im „Journal des Beaux-Arts" vom 31. August 1869 herausgegebene Bericht irrthümlich angeben.

Die glänzende Einweihung des Leyssaales am 11. August 1870 machte das Andenken an den verklärten Künstler noch einmal zum Ausgangspunkte eines Festes, die Enthüllung seiner Statue brachte ihm 1873 die zweite posthume Huldigung, daran schloß die Pariser Weltausstellung von 1878 die dritte, indem die Jury die drei berühmten Todten Belgiens, Leys, Wappers und Madou durch die Verleihung von Ehrenmedaillen auszeichnete.

Neben der Oelmalerei trieb Leys nur ausnahmsweise einmal die Malerei in Wasserfarben. Eins seiner vorzüglichsten Aquarelle besitzt seine Tochter, es stellt Mann und Frau in der Tracht des 16. Jahrhunderts dar. Von sonstigen Aquarellen sind uns nur noch drei im Museum Fodor zu Antwerpen befindliche bekannt: ein Kircheninterieur mit zahlreichen Figuren (1858 für 269 Gulden versteigert), ein zweites Interieur und eine „Herberge im 16. Jahrhundert".

Es erübrigt noch ein Wort über Leys' Schule zu sagen. Unter seinen eigentlichen Schülern ist zunächst sein Neffe Hendrik de Braekeleer zu nennen, der im Allgemeinen die koloristische Richtung nach dem Vorbilde der Niederländer des 17. Jahrhunderts festhielt (das Brüsseler Museum besitzt von ihm zwei Bilder: „Der Geograph" und „Der Geburtstag der Großmutter"); sodann der Leys ebenfalls sehr nahe stehende Franz Vinck, der sich von der archaistischen Richtung des Meisters gefangen nehmen ließ (das Antwerpener Museum erwarb von ihm das Gemälde „Die Conföderirten vor Margaretha von Parma" für 9000 Fr.). Sein eigentlicher Nachfolger in dieser Richtung ist jedoch Victor Lagye, von welchem die Dekoration des Speisesaals im Hôtel Koosens zu Antwerpen herrührt, eine in Komposition und Kolorit vorzügliche Leistung, in welcher allerdings ein gewisser Einfluß von Alma Tadema nicht zu verkennen ist. Alma Tadema selbst ist, wie die Leser dieser Blätter wissen, auch aus der Schule von Leys

hervorgegangen, um aber bald seine eigenen Wege zu wandeln. Außerdem zählt zu den unmittelbaren Zöglingen der Schule noch der frühverstorbene Lies (im Antwerpener Museum sieht man von ihm ein „Der Feind naht" betiteltes Gemälde, im Brüsseler Museum das Bild „Gerechtigkeit für die Schwachen").



Die vierte

Allgemeine deutsche Kunstausstellung

in Düsseldorf.

Mit Illustrationen.

ie Erwartung, daß die Düsseldorfer Ausstellung das Gesammtbild der deutschen Kunst, welches die Münchener internationale vom vorigen Jahre in einigen sehr wesentlichen Zügen unausgefüllt gelassen hatte, ergänzen werde, hat sich nicht bestätigt. Wer der Ausstellungshetze des letzten Jahrzehnts mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, wird sich über dieses Resultat nicht wundern. Die künstlerische Produktion in Deutschland kann mit dieser raschen Aufeinanderfolge von internationalen, allgemeinen deutschen, Lokal-, Provinzial- und Weltausstellungen nicht mehr gleichen Schritt halten. Ernstere Künstler, die nicht bloß für den Bildermarkt produciren, ziehen sich allmählich von den Ausstellungen allgemeineren Charakters zurück, weil die aufgewandte Mühe nicht den gehofften Resultaten entspricht und weil viele von ihnen, namentlich an großen Bildern, die bittere Wahrheit des Goethischen Spruchs erfahren haben:

> An Bildern schleppt ihr hin und her
> Verlornes und Erworbnes;
> Und bei dem Senden kreuz und quer,
> Was bleibt uns denn? — Verdorbnes!

So werden die allgemeinen Ausstellungen schließlich zum Tummelplatz der Mittelmäßigkeiten, welche mit unverkauft gebliebenen Bildern von Ausstellung zu Ausstellung wie von Jahrmarkt zu Jahrmarkt herumziehen, da sie kein weiteres Risiko laufen und ihnen im schlimmsten Falle die Hoffnung auf die nächste Bildermesse übrig bleibt. Von dem wirklichen Stande der deutschen Kunst erfährt man durch diese Ausstellungen nichts mehr, sondern nur, wie stark der jeweilig disponible Vorrath an Atelierbildern ist, die noch der Käufer harren.

Die deutschen Künstler bedürfen zunächst Jahre der Ruhe und Sammlung, bevor wieder an eine Ausstellung gedacht werden kann, welche sich über den Charakter des Trödelhaften erheben will. Alsdann würde sich aber auch eine durchaus andere Organisation empfehlen, als sie bisher beim Arrangement von allgemeinen Ausstellungen üblich war. Es handelt sich nicht bloß darum, Einladungen und Anmeldebogen in die Welt zu schicken und von gewissen Künstlern feste Zusagen zu erwirken, sondern aus öffentlichem und Privatbesitz, eventuell aus dem Besitze der Künstler selbst eine Anzahl bestimmter Werke ausfindig zu machen, welche die Entwicklung der deutschen Kunst während des durch die Ausstellung zu repräsentirenden Zeitraums thatsächlich illustriren. Bleibt die Zusammensetzung einer solchen Ausstellung nach wie vor dem Zufall oder der Willkür der Künstler überlassen, so werden wir voraussichtlich stets so traurige Schauspiele erleben, wie uns 1879 München und in diesem Jahre Düsseldorf geboten haben.

Wie die Münchener, so haben sich auch die Düsseldorfer den Umstand, daß sie die nächsten zur Ausstellung gewesen sind, zu Nutze gemacht. Numerisch sind sie so stark vertreten, daß sich weder München noch Berlin mit ihnen messen kann. Der Katalog zählt gegen 200 Namen aus Düsseldorf auf, während München — im Verhältniß noch sehr stark — mit etwa 160 und Berlin mit ca. 50 Namen vertreten ist. Die übrigen 160 Namen vertheilen sich auf Karlsruhe, Weimar, Dresden, Frankfurt a. Main, Hamburg, Stuttgart, Cassel u. a. m. Wien, das doch auch zur deutschen Kunstgenossenschaft gehört, welche die Ausstellung in's Leben gerufen, ist nur durch zwei Namen von gutem Klange vertreten, durch H. v. Angeli (Porträt des Feldmarschalls von Manteuffel aus der Berliner Nationalgalerie) und durch Joseph Hoffmann, den charaktervollen Vertreter der historischen Landschaft, der seinen bekannten Cyklus von fünf Bildern aus dem alten Athen ausgestellt hat.

Wollte man die Spitzen der Ausstellung der Reihe nach durchmustern, so würde man sehr häufig in die peinliche Lage gerathen, dem kundigen Leser schon oft Gesagtes wiederholt als neu aufzutischen oder, da eine solche Täuschung sich von selbst verbietet, im trockensten Stile des Registrators immer wieder auf Früheres zu verweisen. Thatsächlich existirt die Düsseldorfer Ausstellung nur von dem Abhub ihrer Vorgängerinnen, und man hat sich dabei nicht einmal gescheut, um mehr als ein Jahrzehnt zurückzugreifen. Schlimm genug, daß man trotz einer solchen Licenz nichts Besseres zu Stande gebracht hat! Charakteristischer als die Namen der Künstler, die sie beschickt haben, sind für diese Ausstellung die Namen derjenigen, die sich von ihr fern gehalten. Wo Menzel, Makart, Gustav Richter, Lenbach, Piloty, Defregger, Böcklin, Gussow — um nur die Häupter verschiedener Richtungen zu nennen — gänzlich fehlen, kann von einer allgemeinen deutschen Kunstausstellung überhaupt nicht die Rede sein.

Aber man hätte billig erwarten dürfen, daß wenigstens Düsseldorf die Gelegenheit nicht vorbeilassen würde, das vielgestaltige Kunstleben, welches in und neben der

Akademie blüht, in seiner Totalität zu zeigen. Doch scheint man diesen Ehrgeiz in Düsseldorf nicht empfunden zu haben. Nicht einmal den Lehrern der Akademie, Männern wie Wislicenus, Deger, A. und K. Müller, Wittig, E. Dücker, W. Sohn, der in den letzten Jahren eine blühende Schule in's Leben gerufen hat, begegnet man in der Ausstellung. E. v. Gebhardt, den die Arbeit an einer großen Himmelfahrt Mariä ganz in Anspruch zu nehmen scheint, ist durch ein Christusbild keineswegs seiner



Apfelsinenmaedchen. Von Adolf Seel.

Eigenthümlichkeit entsprechend vertreten. Nur Roeting und Janssen haben die Ehre der Düsseldorfer Akademie gerettet, der Erstere durch eine Grablegung Christi in lebensgroßen Figuren, die freilich schon die Jahreszahl 1866 trägt, ihrer Konception nach also einer Epoche angehört, welche schon weit außerhalb des von der Ausstellung beschriebenen Kreises liegt. Indessen ist das Bild bei dem Brande der Akademie stark beschädigt und deshalb von dem Künstler fast vollständig neu gemalt worden, so daß es wenigstens in koloristischer Hinsicht als ein Repräsentant unserer

Zeit gelten kann. Und in der That war Roeting, der jetzt vorwiegend die Bildnißmalerei kultivirt, bestrebt, Würde und Größe der Auffassung, Tiefe und Ernst der Empfindung mit einem kräftigen und warmen Kolorit zu vereinigen. Von demselben Bestreben wird Peter Janssen geleitet, der als Schüler Bendemann's noch in den Traditionen des alten Stils für monumentale Darstellung aufgewachsen ist, gleichwohl aber mit völliger Klarheit erkannt hat, daß der im Konventionalismus erstarrten und verknöcherten Wandmalerei durch engeren Anschluß an den Realismus neues Leben zugeführt werden muß. Wie dieses zunächst durch die Farbe zu erreichen ist, hat er in den Wandgemälden mit Scenen aus der Prometheussage für den zweiten Corneliussaal der Berliner Nationalgalerie gezeigt. Wie weit aber zugleich die monumentale Malerei in der realistischen Auffassung der Figuren und in der dramatischen Gestaltung der Komposition gehen darf, ohne die Würde und Erhabenheit des Stils zu beeinträchtigen, beweisen drei in Düsseldorf nebst den dazu gehörigen Studienköpfen ausgestellte Kartons für das Rathhaus in Erfurt, welche ebensoviel Momente aus der Geschichte der Stadt zum Gegenstande einer höchst lebendigen, in einem Falle sogar dramatisch erregten Schilderung machen. In dieser mehr realistischen Umprägung des historischen Stils ist Janssen am nächsten mit Rethel verwandt, welcher von den Vertretern des neudeutschen Klassicismus entschieden den meisten geschichtlichen Sinn besaß. Dagegen erweist er sich in der Charakteristik der Figuren durchaus als ein Kind der neuen Zeit. Die Typik eines Cornelius, eines Overbeck, eines Schnorr findet sich hier durch eine lebenswahre Individualisirung der Gestalten ersetzt, die sich sehr wohl mit den Stilgesetzen der Wandmalerei verträgt, welche auf einen allzusehr in's Einzelne gehenden Realismus verzichten muß.

Kaum haben wir mit der Aufzählung von Werken großen Stils begonnen, so sind wir auch schon am Ende derselben angelangt, man müßte denn Camphausen's Reiterbild Friedrich's des Großen, das aber auch schon zehn Jahre alt ist, noch hinzurechnen. Ein neueres Gemälde des Meisters — der große Kurfürst am Morgen vor der Schlacht bei Fehrbellin — kann sich schon um der unharmonischen Färbung und um seines mehr illustrativen Charakters willen nicht seinen besseren Schöpfungen anreihen.

Bei weitem stärker als die Lehrer der Düsseldorfer Akademie sind die Schüler derselben, namentlich die des letzten Decenniums, vertreten. Der Eintritt Wilhelm Sohn's und Eugen Dücker's in das Lehrerkollegium der Anstalt bezeichnet unzweifelhaft einen neuen, höchst erfreulichen Aufschwung, welcher sich zunächst in der Ausbreitung einer gediegenen, oft an's Virtuose streifenden Technik dokumentirt, von der, wie es scheint, auch die außerakademischen Maler profitiren. Obwohl die Düsseldorfer Ausstellung, was ihren geistigen Inhalt anbelangt, auf einem sehr niedrigen Niveau steht, erinnere ich mich auf keiner Ausstellung des letzten Jahrzehnts eine so verschwindend geringe Anzahl von technisch stümperhaften oder sonst dilettantischen Arbeiten gesehen zu haben, wie unter denen der Düsseldorfer Künstler. Einer ältern Generation der Akademieschüler gehören die Genre- und Porträtmaler Wünnenberg, E. te Peerdt, der sich durch seine Duellscene „Um Nichts!" jüngst einen Namen gemacht hat, aber nicht durch dieses Bild, sondern durch ein älteres „Mönche bei der Toilette" vertreten ist, Karl Mücke, der seine Motive namentlich dem Leben der holländischen Fischer in der Art Jordan's, aber mit lebhafterem Farbensinn entlehnt, und Carl Sohn an, dessen „Spanierin mit Fächer", ein Kabinetsstück von feinster Färbung und höchster Virtuosi-

tät in der Behandlung des Stofflichen, wir demnächst in einer Radirung unsern Lesern vor Augen führen werden. Die jüngere Generation ist durch Conrad Kiesel, Karl Heyden, die sich beide im eleganten Salonbildchen hervorthun, durch Fritz Neuhaus, der sich gelegentlich auch, wie in der schon von der Berliner Ausstellung her bekannten „Ermordung des Grafen Helffenstein durch die Bauern" bis zum ernsten Historienbild erhebt, und durch den kecken, humorvollen Norweger Hans Dahl vertreten, dessen



Ein junger Poet. Von Albert Baur.

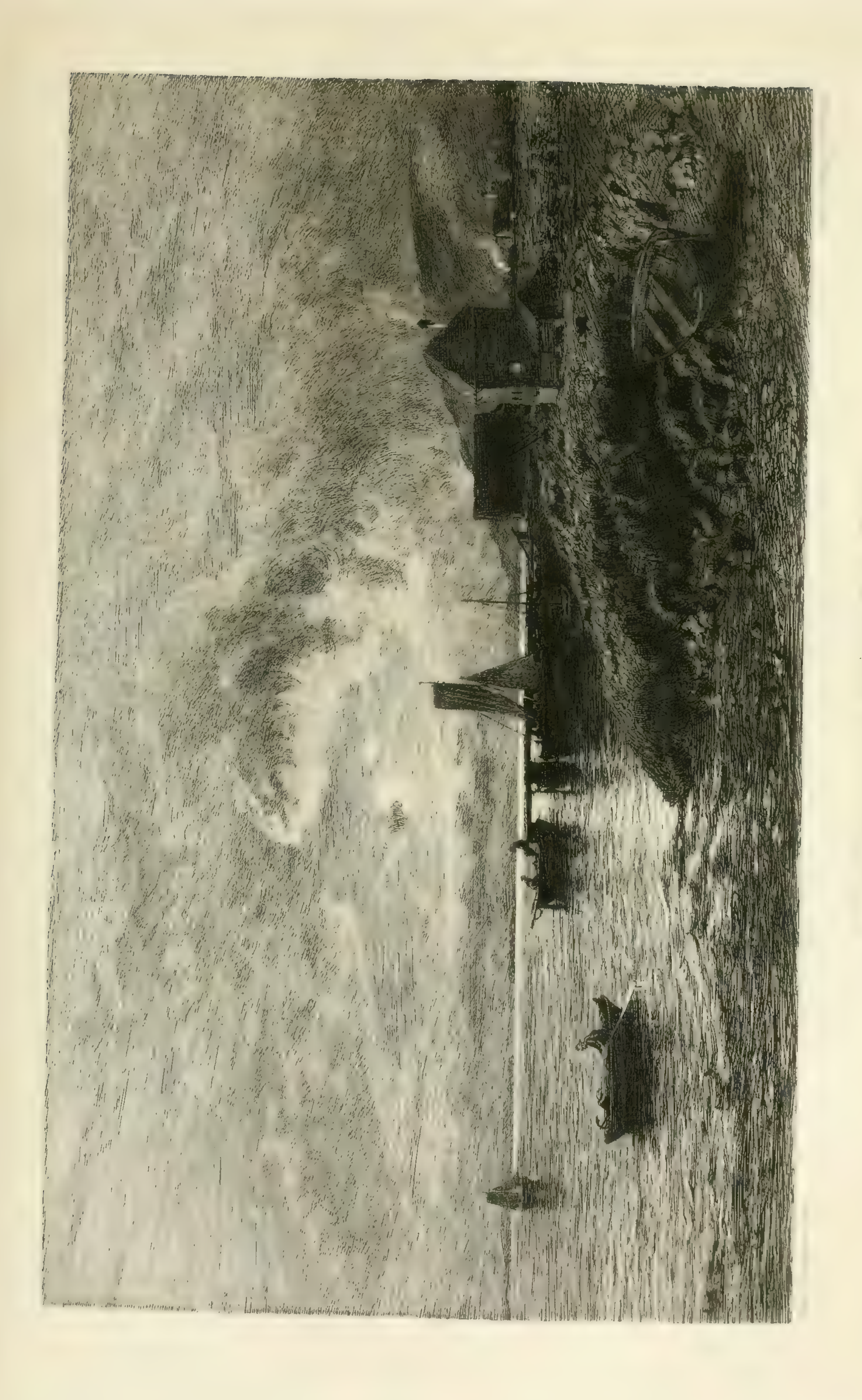
„Naturkind", die Begegnung eines Malers mit einer widerhaarigen Schönheit vom Lande, zwar hart, bunt und ohne Sinn für Farbenharmonie gemalt ist, aber durch seine lustige Erfindung und die flotte Zeichnung den Beschauer fesselt. Dagegen haben sich Bokelmann und Kirberg, zwei Schüler Sohn's, die neuerdings so große Erfolge erzielt, nicht an der Ausstellung betheiligt. Ebenso vermißt man den eleganten Maler des Rococo, J. Scheurenberg, der vor Kurzem mit L. Kolitz an die Casseler Kunstakademie übergesiedelt ist. Kolitz selbst, der gegenwärtige Direktor der letzteren, hat nur in einem Kriegsbilde „Gefangenentransport bei Metz" die alte Kraft und Energie seiner farbigen Palette entfaltet. Ein Damenporträt zeigt von neuem, daß das Bildniß nicht die

Domäne dieses vortrefflichen Koloristen ist. Hier verläßt ihn sein sonst so reich entwickelter Farbensinn, und dasselbe ist auch leider mit einer Frühlingslandschaft der Fall gewesen, in deren Vordergrund ein Liebespaar im Kostüm des 16. Jahrhunderts sitzt. Ein unerfreulicher kreidiger Ton raubt der Landschaft, die bisher immer das Beste an seinen Gemälden war — er ist ein Schüler Oswald Achenbach's —, ihre Harmonie.



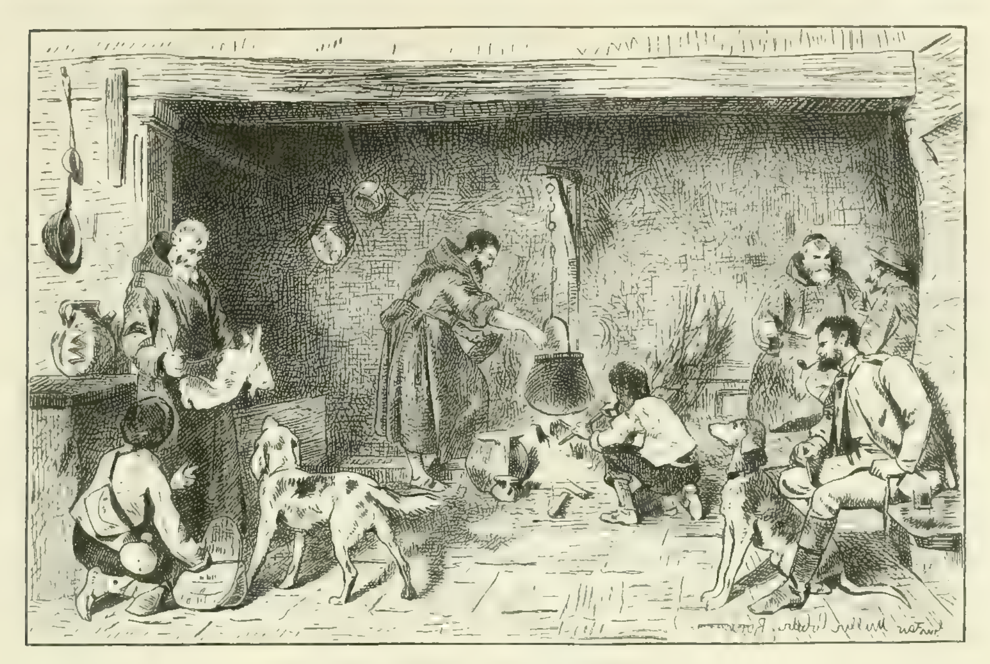
Vor dem Ausmarsch. Von Carl Hoff.

Sonst findet gerade die Landschaft unter den jüngeren Düsseldorfern, dank der früheren Lehrthätigkeit Gude's und Oswald Achenbach's und der späteren Flamm's und Dücker's, eine lange Reihe ausgezeichneter Repräsentanten, an deren Spitze wir den Schweden Axel Nordgren, einen Schüler Gude's nennen, welcher sich namentlich durch seine phantastischen Mondscheinlandschaften, deren Motive ihm die Gebirge und Küsten seiner Heimath liefern, schon seit geraumer Zeit einen geachteten Namen auf den Ausstellungen erworben hat. Die Radirung nach seinem „Mondaufgang an der schwedischen Küste" vermittelt unsern Lesern die Bekanntschaft mit seiner poesievollen Auffassung und





seiner erschöpfenden Charakteristik der nordischen Natur. Hans Gude selbst, der übrigens seinen gegenwärtigen Wohnsitz Karlsruhe mit Berlin vertauscht hat, um an die Spitze eines Meisterateliers in der Akademie zu treten, hat in einer großen, mit prachtvoller Energie und Breite gemalten Landschaft „Nothhafen an der norwegischen Küste" wiederum gezeigt, daß ihm an Größe und Erhabenheit der Naturauffassung doch keiner von den jüngeren Skandinaviern deutscher Erziehung gleichkommt und daß die Kraft und Tiefe seines Kolorits noch mit den Jahren wächst. Der skandinavischen Kolonie in Düsseldorf, welche in dem dortigen Kunstleben bekanntlich eine sehr hervorragende Rolle spielt, gehört auch Adelsteen Normann an, welcher in drei norwegischen Landschaften (Motive von den Lofoten) eine ähnliche romantische Auffassung und eine gleich



Jäger in der Klosterküche. Von Gustav Müller (Rom).

flüssige Farbenbehandlung wie Nordgren bekundet. Morton Müller ist mit Bengt Nordenberg, einem tüchtigen Bauernmaler, ein Vertreter der älteren Generation der Skandinavier. Aus der Gude'schen Schule ist auch Hermann Pohle hervorgegangen, dessen „Meersburg am Bodensee" sich ebensosehr durch die koloristisch blendende Behandlung der Wasserfläche wie durch die Sicherheit und Schärfe der architektonischen Zeichnung hervorthut, während Ferdinand Hoppe in seinen Ostseelandschaften mehr durch Dücker beeinflußt erscheint.

Die außerakademische Künstlerschaft Düsseldorfs hat sich wenigstens numerisch stärker an der Ausstellung betheiligt als die akademische. Da sich aber keiner aus ihrer Mitte von einer neuen Seite zeigt, genügt es eine Reihe von bekannten Namen zu nennen, mit denen sich bekannte Vorstellungen verbinden, voran die beiden Achenbach's, von denen Oswald wenigstens zwei neue Bilder beigesteuert hat (Ansicht von Capri zwischen Sorrent und Massa mit genrebildlicher Staffage und das Colosseum unter einer unwahrscheinlich rothen Abendbeleuchtung), Leu, Jordan, Irmer, Flamm, August Becker, Deiker, Körner, dessen Jagdbild „Durch die Lappen" zu den Perlen der

Ausstellung gehört, G. v. Bochmann, Hünten, der sein in der „Chronik“ schon besprochenes, lebensvolles Paradebild „Kaiser Wilhelm führt die Königshusaren bei Euskirchen der Kaiserin vor“, ausgestellt hat, und Bautier. Letzterer entfaltet zwar auf zwei figurenreichen Genrebildern, „Vor der Gemeinderathssitzung“ und „Prozessirende Bauern“, die ganze Vielseitigkeit und Feinheit seiner Charakteristik, bleibt aber in der Farbe hinter den bescheidensten Ansprüchen so sehr zurück, daß er selbst unter dem jüngeren Nachwuchs, der die Genremalerei betreibt, keine günstige Figur macht. Aus dem Gros des letzteren hat sich in jüngster Zeit, eigentlich erst seit der Münchener Ausstellung, auf welcher bereits die in Düsseldorf ausgestellten Genrebilder zu sehen waren, Schulz Briesen emporgearbeitet. Das eine derselben, „Zur Untersuchung“ — ein Mann aus dem Volke nimmt auf dem Wege zum Polizeigefängniß Abschied von Weib und Kind —, konnte schon um seines criminalistischen Inhalts willen auf das Interesse des Publikums rechnen, auch wenn die charaktervolle architektonische Umgebung als wirksame Folie nicht hinzugetreten wäre. Das zweite, „Wirthshausgäste im Herrenstübchen“, bietet einige originelle Spießbürgerphysiognomieen. Dagegen ist das dritte, „Streit auf dem Tanzboden“, ein verfehlter Griff in das Bauerngenre. Die Bewegung der Figuren ist unbeschreiblich lahm und die koloristische Durchführung von einer krankhaften Flauheit.

Adolf Seel, der treffliche Architekturmaler, zeigt sich in einem ägyptischen Apfelsinenmädchen, welches wir in Holzschnitt reproduciren, auch als ebenso scharfen Beobachter des Volkstypus. Von Albert Baur war außer einem liebenswürdigen antiken Genrebilde älteren Datums, dem „jungen Poeten“ (s. die Abbild. S. 379), wiederum seine „Versiegelung des Grabes Christi“ zu sehen, deren wir in unserem vorjährigen Berichte über die Münchener Ausstellung gedacht haben. Den Düsseldorfern dürfen wir auch den seit einiger Zeit an der Karlsruher Kunstschule thätigen Karl Hoff anreihen, der manche Scharte der letzten Jahre, namentlich das auch jetzt wiederum ausgestellte, fast ganz in graue Tinten ertränkte Genrebild „Des Sohnes letzter Gruß“, durch ein gesunderes, feinfarbiges Gemälde aus derselben Geschichtsepoche „Vor dem Ausmarsch“ glattgewetzt hat, welches wir den Lesern ebenfalls in einer Holzschnittreproduktion bieten.

Ludwig Knaus, welcher das von uns ausführlich in der „Kunstchronik“ besprochene Genrebild „Hinter den Coulissen“ nach Düsseldorf gesendet hat, mag uns den Uebergang zu den Berliner Künstlern vermitteln, welche sich sämmtlich damit begnügt haben, die Ausstellung mit alten, mehr oder minder bewährten Stücken, darunter manchen hartgesottenen „Ausstellungsbummler“, vor dem man schon von weitem davonläuft, zu beglücken. Es genügt deshalb — nur der Vollständigkeit halber — die Namen Karl Becker, A. v. Werner, Eschke, Graef, dessen heidnisch-nackte „Felicie“ auch in Düsseldorf manches fromme Auge beleidigt hat, A. v. Heyden, O. v. Kamecke, Knille, P. Meyerheim, Pape, Steffeck, Wilberg und Breitbach zu nennen. Nur Karl Becker und A. v Heyden hatten zwei Novitäten gesandt, welche beide Künstler von einer recht erfreulichen Seite zeigten. Becker's venezianische „Maskenscene“ ist bei weitem nicht so dekorativ und oberflächlich behandelt, wie es leider die meisten der letzten Schöpfungen dieses ausgezeichneten Koloristen waren, der seiner Zeit in der Entwicklung der Berliner Malerei einen Wendepunkt gebildet hat. A. v. Heyden's „Abschied des Tschionatulander von Sigune“ nach dem Titurel, ein Bild von feiner Färbung und delikatester Durchführung, war schon für die Münchener Ausstellung gemalt, kam aber dort dem Publikum nicht zu Gesicht, weil es beim Auspacken ein Loch bekommen hatte.

Mit dem ihm eigenen Zartsinn hat der Künstler von der Scene — Sigune enthüllt dem zu gefährlichem Kampf ausziehenden Geliebten auf seinen Wunsch die Reize ihres jungfräulichen Körpers — auch den Schein der Frivolität fern gehalten. Es ist ein Kabinetsstück im Stile seiner „Clemence", welche einen ebenso bedenklichen Gegenstand mit gleicher Discretion behandelte.

Auch die Münchener haben sich's bequem gemacht und mit wenigen Ausnahmen nur das geschickt, was ihnen von ihrer internationalen Ausstellung übriggeblieben war. Es ist in diesen Blättern schon wiederholt darauf hingewiesen worden, welch' ein jugendkräftiger, vielversprechender Künstlerstamm aus der Schule von Wilhelm Diez emporgewachsen ist, und mit manch' einer Frucht dieses Baumes sind die Leser der „Zeitschrift" auch durch bildliche Vermittlung in letzter Zeit bekannt geworden. In Düsseldorf haben sich einige Mitglieder dieser Schule ebenfalls vor den viel zahlreicher vertretenen Pilotyschülern hervorgethan, namentlich August Holmberg und Viktor Weishaupt, der außer seinem durch die Radirung von Woernle bekannten „Wilden Stier" sein „Viehtränken an der Maas" mit höchst stimmungsvoller, fein empfundener Landschaft ausgestellt hat. Holmberg's „Mönche in der Klosterbibliothek, die ein Monogramm entziffern" ist ein Kabinetsstück ersten Ranges, in der klaren, silbertönigen Färbung sowohl als auch in der meisterlichen Charakteristik der Köpfe, die mit der liebevollen Eindringlichkeit und Seelenkunde eines niederländischen Sittenmalers behandelt sind. Neben Ferdinand Keller's „Hero und Leander", dem wir das Schlußwort unseres Berichtes aufbehalten haben, bezeichnet das Holmberg'sche Bild einen Höhepunkt der Düsseldorfer Ausstellung, wenigstens soweit wir die von ihr gebrachten Novitäten in Betracht ziehen. Es ist vielleicht das erste Mal, daß es Keller gelungen ist, uns durch eine vollkommen harmonische, von keinem krassen Effekt gestörte Schöpfung zu erfreuen. Der nackte, von der Ruhe des Todes gefesselte Körper des durch die Wogen emporgehobenen Leander ist mit derselben Sorgfalt und Kennerschaft durchgearbeitet wie die ekstatisch erregte Jungfrau, die sich den sturmgepeitschten Wellen entgegengeworfen hat und nun mit dem Ausdruck höchsten Entsetzens vor dem plötzlich ihren Blicken erscheinenden Leichnam zurückschreckt. Die Farbe ist mit großer Energie, aber doch mit Mäßigung behandelt, so daß nirgends der koloristische Uebermuth über die plastische Form hinausschießt. Julius Adam, aus dessen humorvollen „Maifest" die Anfangsvignette unseres Berichts mit der Gruppe der auf luftigem Sitz musicirende Spielleute entlehnt ist, gehört jener neuesten Richtung in der Münchener Genremalerei an, welche ihre Motive mit Vorliebe aus dem Zeitalter der Renaissance schöpft, um den Reichthum der Palette an bunten und charakteristischen Kostümen zu erproben. Gustav Müller aus Coburg, der in Rom lebt, hat auf seinem von uns in Holzschnitt wiedergegebenen Genrebildchen „Jäger in der Klosterküche" Clairobscureffekte entfaltet, welche der Holzschnitt seiner Natur nach in ihrer ganzen Feinheit nicht wiedergeben kann, wenn er andererseits nicht die Deutlichkeit der Figuren beeinträchtigen will.

Sechsundachtzig Bildhauerwerke, von denen noch die Hälfte aus Porträtbüsten und Arbeiten der Kleinkunst besteht, können selbstverständlich kein rechtes Bild von dem Umfange und der Bedeutung der deutschen Plastik geben. Auch hier fehlen die besten Namen. Wenn wir von Donndorf (Kolossalbüste Freiligrath's), Eduard Müller und Fritz Schaper (Moltkebüste als Studienkopf für das Kölner Denkmal) absehen, bleibt nur eine Cohorte von Künstlern übrig, die man höflich als „strebsame Talente" bezeichnet. Echter-

meier (Dresden) dürfte mit seinen Statuen für die Kasseler Gemäldegalerie, den Personifikationen der in der Kunstgeschichte bedeutendsten Länder, die meiste Beachtung fordern. Einer von den jüngeren aber, mit dem man fortan sehr ernsthaft zu rechnen haben wird, ist Robert Diez in Dresden, dessen naturalistischer, flott erfundener und mit erstaunlicher Keckheit ausgeführter Gänsedieb in München die große goldene Medaille davongetragen, und dem man auch in Düsseldorf die schuldige Anerkennung nicht versagt hat. Unser Holzschnitt kann von der überaus sorgfältigen Durchführung und der sprühenden Lebendigkeit der überlebensgroßen Figur keinen vollkommenen Begriff geben, bringt aber das originelle Motiv, welches derselben zu Grunde liegt, zu klarer Anschauung.

Adolf Rosenberg.



Der Gänsedieb. Von Robert Diez.

Kunstliteratur.

Geschichte der bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase. Achter Band. Herausgegeben von W. Lübke, unter Mitwirkung von C. Eisenmann. Mit zahlreichen in den Text gedruckten Holzschnitten. Stuttgart, Ebner und Seubert. 1879. LXXXIV u. 596 S. 8.

Es ist ein sinniger Zufall, daß derselbe Monat, in welchem wir mit der Vollendung des Kölner Domes den Abschluß der unbestreitbar höchsten Leistung unserer mittelalterlichen Architektur feiern, uns auch den längst erwünschten Raum darbietet zu einem Rückblick auf ein anderes Meisterwerk deutschen Geistes, das in seinem Kerne ebenfalls aus der Wiedergeburt des Mittelalters erwachsen ist. Daß Letzteres der Fall, würde der mit Schnaase's Wesen sonst ganz Unbekannte sich schon aus räumlichen Verhältnissen klar machen können. Von den acht nun vollendet vorliegenden Bänden der zweiten Auflage seines Hauptwerkes führen fünf den Specialtitel: „Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter". Sie umfassen zusammen nahezu vierthalbtausend Seiten, während den zwei Bänden der „Geschichte der bildenden Künste bei den Alten" zusammen nur etwa achthundert, dem Schlußbande, welcher die Kunst des 15. Jahrhunderts behandelt, kaum 600 Seiten gewidmet sind. Aber auch geistig genommen liegt das Hauptgewicht von Schnaase's großartiger Schöpfung unzweifelhaft in den mittelalterlichen Theilen, und zu diesen gehört eigentlich auch der letzte noch, da er mit dem Beginne der modernen Weltordnung zugleich die Auflösung der Kultur des Mittelalters zu schildern hat. Daß die ungleiche Behandlung des Gegenstandes nicht in irgend welcher Schranke von Schnaase's Bildung oder Verständniß ihre Begründung findet, weiß Jeder, der sich mit seinem Wirken näher vertraut und auch nur die „Niederländischen Briefe" einmal gelesen hat. In Wahrheit gab es kaum jemals eine vielseitiger angelegte, harmonischer durchgebildete Natur als die seinige. Wie oft habe ich auf unserer gemeinsamen Reise durch Italien den immensen Reichthum seiner Belesenheit, die Schärfe und Sicherheit seines Urtheils auch über Erscheinungen des Kunstlebens, die von seinem eigentlichen Arbeitsfelde weit abseits lagen, zu bewundern gehabt; wie häufig bei der Bearbeitung selbst solcher Abschnitte des ersten Bandes, in welchen ich nach jahrelanger Vorbereitung mich im Detail vollkommen sattelfest fühlen durfte, seinem durchdringenden Blick meine Anschauungen unterordnen müssen! Als Schnaase in den dreißiger Jahren den ersten, bekanntlich durch populäre Vorlesungen hervorgerufenen Plan seines Werkes entwarf, hat er auch ohne Zweifel an das Ganze der Kunstgeschichte, in erster Linie überhaupt an ein Ganzes gedacht. Specialforschung im heutigen Sinne gab es ja damals noch nicht, nicht einmal im Gebiete der Kunst des Alterthums. „Ich halte" — so schreibt er in der Vorrede zur ersten Auflage — „die Lücken unserer kunstgeschichtlichen Kenntniß nicht für so groß, wie die Männer vom Fache sie oft ansehen". — „Die Schattenpartien des Gesammtbildes werden hin und wieder mehr erhellt werden, die großen Lichtmassen dagegen sind schon jetzt völlig deutlich". Und auf diese „hell beleuchteten Stellen" der Gesammtkunstgeschichte wollte er seine Leser vornehmlich hinweisen.

Es ist anders gekommen. Die Ursachen davon sind theils in der Stimmung der Zeit und in der Entwickelung der Wissenschaft, theils aber auch in unserm Autor selbst zu suchen

Ein früherer Beurtheiler von Schnaase's Werk in dieser Zeitschrift hat bereits auf die Geistesverwandtschaft des Autors mit den Künstlern der neudeutschen Schule hingedeutet. So hoch er sie auch überragt auf der weitausschauenden Warte seines geschichtlichen Standpunktes und seiner philosophischen Bildung: im Innern des Gemüthes ist er ihnen gleichgestimmt, darin besonders, daß er sich zur Kunst hingezogen fühlt aus — religiösem Bedürfniß. In einem aus Schnaase's Düsseldorfer Zeit (dem Anfange der dreißiger Jahre stammenden Brief an Roestell, den Lübke uns in der Biographie (S. XLIX) mitgetheilt hat, lesen wir folgende charakteristische Stellen: „Endlich nahm die Entwickelung bei mir eine andere Richtung, die ich am besten als eine religiöse bezeichne. Ich fühlte, daß es mir eigentlich auf die Wissenschaft, in dem objektiven, aber auch einseitigen Sinne derer, die sich ihr ganz widmen, nicht ankomme, sondern daß mein Ziel" (ein echt Goethischer Ausspruch, möchte ich einfügen) „eigentlich ein ganz subjektives — und eben deshalb objektiv allgemeineres und vages ist; ein religiöses insofern, als es nur meine eigene Beruhigung, meine Versöhnung mit Dingen, die ich weder unbedingt annehmen noch verwerfen konnte, bezweckt". Und weiter: „Mein wissenschaftliches Treiben nach der italienischen Reise beruhte eigentlich auf dem Gefühl, daß durch die Kunst mir die innere, religiöse Versöhnung werden würde, deren ich bedurfte. In dieser Erwartung habe ich mich auch nicht getäuscht; durch die Art, wie ich die Kunst kennen und verstehen gelernt habe, ist mir die Geschichte in ihrer vollen Leiblichkeit erst recht klar geworden und durch sie auch die religiöse Befriedigung". Mußte sich Schnaase somit schon aus Gemüthsinteresse zu denjenigen Jahrhunderten der Kunstgeschichte, die wir in erster Linie die christlichen nennen dürfen, mächtig hingezogen fühlen, so trug nun auch die Entwickelung der Wissenschaft dazu bei, diesen Drang zu nähren. Neben die von Winckelmann und Lessing, von Visconti und Heyne, von Thiersch, Welcker, Boeckh und Müller begründete Wissenschaft der antiken Kunst war eine christliche Archäologie als neue Disciplin getreten, welche in Deutschland wie in Frankreich und England begeisterte Anhänger fand und rasch von dilettantischen Anläufen zur Begründung einer kritischen Denkmälerkunde, zum Studium der Archive, der Inschriften, Wappen und Siegel, endlich zur historischen Sichtung und Gliederung ihres Stoffes schritt. Unter dem Zusammenfluß aller neuen Ergebnisse dieser Studien sehen wir Schnaase's Arbeit anschwellen und zugleich immer langsamer fortschreiten; je mehr der Autor sich dem Lieblingsziele seiner Wünsche, dem hohen Mittelalter nähert, desto mehr wird aus dem Erzähler ein Forscher in des Wortes vollster Bedeutung, der sich durchaus nicht mehr mit den „großen Lichtmassen" allein begnügt, sondern bestrebt ist, auch in die tiefsten Schattenpartien mit der Leuchte der Kritik einzudringen. Die Beschreibung und historische Würdigung einzelner Denkmäler wächst bisweilen, z. B. bei den großen mittelalterlichen Kathedralen, zu förmlichen Monographien an, und auch die Wahl der für die Herausgabe der zweiten Ausgabe gewonnenen Mitarbeiter läßt die Absicht klar erkennen, durch sie namentlich mit den Ergebnissen der jüngsten Forschung bis in's letzte Detail hinein in Kontakt zu kommen.

Auf diese Weise ist Schnaase's Werk freilich seinem ursprünglichen Plane gegenüber ein Torso geblieben, aber in seinem Hauptbestandtheile zugleich zu jener Vollendung des Stiles herangereift, welche in der ganzen Literatur unseres Fachs ihres Gleichen sucht; auf diese Weise ist es geworden, was Lübke treffend folgendermaßen kennzeichnet: „ein Muster tiefsinniger Geschichtsbetrachtung, vollkommener Beherrschung des Stoffes und lebensvoller Darstellung, in welcher ruhig abwägender Verstand mit warmer nachempfindender Phantasie harmonisch zusammenfließt".

Bedeutsam in mannigfacher Beziehung ist Schnaase's Verhältniß zu Winckelmann. Beide sind von Haus aus Universalhistoriker, im Geist und in der Bildung, jedoch Winckelmann mit dem vorwiegenden Enthusiasmus für das hellenische Ideal, das den Menschen seiner Epoche wie ein neues Gestirn aufging, Schnaase dagegen mit der Tiefe christlich-germanischer Empfindung, welche in seiner Jugendzeit Kunst und Wissenschaft mit neuem Leben durchdrang. Bei beiden geht der ganze Mensch in der geistigen Arbeit ihres Lebens auf: in Schönheitstrunkenheit vergißt der eine Vaterland und heimischen Glauben;

der andere ordnet all seine Wissenschaft dem religiösen Herzensbedürfniß unter, er will sie zur stillen Hausgöttin geweiht wissen, welche uns vor allem zu edlen, innerlich glücklichen Menschen erziehen soll. Dabei ist Schnaase weit mehr Historiker im vollen Sinne als Winckelmann, dem veränderten Geiste der Zeiten gemäß. Letzterer sagt gleich auf der ersten Seite seines Werkes: „Die Geschichte der Kunst, welche ich zu schreiben unternommen habe, ist keine bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderungen in derselben“, sondern die Absicht des Autors ist, den „Versuch eines Lehrgebäudes zu liefern“. Herder bemerkte schon, es sei Winckelmann mehr darauf angekommen, „eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten zu liefern, als auf eigentliche Geschichte“, und Justi spricht in gleichem Sinne von der bei Winckelmann hervortretenden „Rollenverwechslung von Geschichte und Theorie“. Schnaase dagegen will eigentliche Geschichte geben, und zwar enthüllt sich ihm in der Geschichte der Kunst der Entwickelungsgang der Menschheit. „Die Kunst“ — sagt er — „ist die centrale Thätigkeit der Völker, in welcher sich alle Bestrebungen und Gefühle, Geistiges, Sittliches und Materielles am Innigsten berühren und sich begränzen“. Darin ist auch die Begründung für den weiten Spielraum zu suchen, welchen Schnaase — allerdings nur in weiterer Verfolgung eines von Winckelmann aufgestellten Grundprinzips — der Schilderung des allgemeinen Kulturzustandes der Völker anweist. Immer werden wir in letzter Instanz nicht auf das Schöne, sondern auf — den Menschen zurückgeführt.

Goethe hat in Sophokleischem Sinn es als Winckelmann's hohes Glück gepriesen, daß das Geschick ihn fortriß, als er auf der Höhe seines Lebens stand; Schnaase hingegen war es beschieden, sich bis in's Greisenalter der ungetrübten Frische des Geistes zu erfreuen, mit welcher die Natur seine zarte Körperlichkeit ausgestattet hatte. Zwischen dem ersten und dem achten Bande seines Werkes ist trotz der fünfunddreißig Jahre, welche während ihrer Abfassung verflossen sein mögen, kaum ein Unterschied in der geistigen Durchdringung des Stoffes und in der Lebendigkeit der Darstellung zu spüren. Fehlt ihm auch das Feuer von Winckelmann's Beredtsamkeit, welche einzelne von dessen Beschreibungen zu wahren Hymnen gestaltete, so durchglüht dafür die ihm eigenthümliche, mild eindringliche Wärme sein Werk vom ersten bis zum letzten Worte.

Der letzte Band schildert, wie bereits oben angedeutet, in der Kunst des 15. Jahrhunderts das Ausklingen des Mittelalters und den Beginn der Renaissance; und zwar ist der bei weitem größere Raum den Anfängen der künstlerischen Neugestaltung bei den germanischen Völkern zugefallen. Nach dem ursprünglichen Plane hätten daneben auch die Italiener ihr volles Recht erhalten sollen; denn „während die drei großen westlichen Nationen: Spanier, Franzosen und Engländer, von ihrer politischen Aufgabe in dem Grade hingenommen waren, daß sie die Kunst vernachlässigten“, gingen Italien und Deutschland, welche jetzt in politischer Beziehung zurückblieben, auf der Bahn künstlerischer Entwickelung den übrigen Völkern voran (S. 75). Aber der Tod des Verfassers hat es zur Ausführung dieser Absicht nicht kommen lassen: von der Kunst des italienischen Quattrocento ist nur die Einleitung und das Kapitel über Brunellesco (zusammen etwa 70 Seiten umfassend) fertig geworden; sie bilden den Schluß des Ganzen.

Was nun die beiden Hauptabschnitte des Bandes, den über die niederländischen und den über die deutschen Malerschulen betrifft, so hatte Schnaase den ersteren bis kurz vor seinem Hinscheiden selbst für den Druck vorbereitet, die auf älteren Studien beruhenden Partien umgestaltet und ergänzt; hier durfte die Redaktion sich also mit der Hinzufügung einzelner neuer Ergebnisse der literarischen und monumentalen Forschung begnügen, eine Aufgabe, welche wir mit aller Sorgfalt gelöst finden. Wesentlich anders lag die Sache bei dem zweiterwähnten Abschnitte. Das von Schnaase hinterlassene Manuscript der Geschichte der deutschen Malerschulen ging auf eine Redaktion aus den fünfziger und sechziger Jahren zurück; hier war also eine tiefer greifende Umgestaltung erforderlich, welche auf die bedeutenden Leistungen der Denkmälerkritik und der Künstlergeschichte, z. B. im Umkreise der älteren schwäbischen Schule, alle gebührende Rücksicht zu nehmen hatte. Herr Dr. C. Eisenmann, welchem die Bearbeitung des Bandes anvertraut war, hat dabei außer den Ergebnissen

anderer jüngerer Forscher auch die Früchte langjähriger eigener Beschäftigung mit dem Gegenstande dem Werke nutzbringend machen können. Seinem stets bewährten pietätvollen Streben, die Arbeit Schnaase's möglichst unberührt zu erhalten, gebührt unsere Anerkennung; wo sich erhebliche Aenderungen und Zusätze als nöthig erwiesen, findet sie der Leser durch eckige Klammern gekennzeichnet. In den meisten Fällen beziehen sich dieselben auf die Noten; häufig erscheint jedoch auch der Text in dieser Weise modificirt und erweitert.

Zu den bedeutendsten Abschnitten des Bandes und zu den Glanzpartien von Schnaase's Werk überhaupt zählt die historische Einleitung in das 15. Jahrhundert, welche die ersten vier Kapitel füllt. Hier kann man Schnaase's Eigenart und in ihr zugleich den Stil eines echten Historikers im Sinne der heutigen deutschen Wissenschaft studiren. Er erhebt sich hoch über die Beschränktheit sachlicher oder gar technischer Betrachtungsweise, ohne deßhalb in ein vages Herumschweifen in kulturhistorischen Allgemeinheiten oder in jenes müßige Spiel mit abstrakten Kategorien zu verfallen, welches gegenwärtig wieder unter allerhand Geräusch getrieben wird: der Detailforscher wie der Philosoph — und beide müssen selbstverständlich in jedem wahren Gelehrten stecken — sind völlig im Historiker aufgegangen, der alle Dinge auf ihren genetischen Zusammenhang ansieht und, indem er sie geistig mit einander verkettet, zugleich für die Wahrheit seiner eigenen Weltanschauung die Bestätigung findet. Das ist jene ganz subjektive und doch wahrhaft objektive Betrachtungsweise, welche wir Schnaase selbst als die seinige haben bezeichnen hören; es ist zugleich die Art aller großen Modernen.

Merkwürdig, wie bestimmt oft Schnaase's Persönlichkeit hervortaucht aus dem klaren Spiegel seiner Auseinandersetzungen, ohne daß wir es erwarten durften, und doch auch so daß es ganz ungesucht erscheint. Er spricht vom Erwachen der Naturliebe am Beginn der neueren Zeit, aus Anlaß der Charakteristik des Raymundus von Sabunde. „Die Naturliebe" — sagt er — „ging nicht von den Künstlern allein aus, sondern war ein Gemeingut der Nationen, sie beruhte nicht auf der Freude am sinnlich Reizenden, sondern auf dem Streben nach Wahrheit und auf dem Bedürfniß des frommen Gefühls" (S. 27). Während die letzteren Worte wie aus der Seele Schnaase's gesprochen sind, werfen die unmittelbar darauf folgenden ein helles Licht auf die ganze Kunst jener Epoche: „Die Naturliebe verhielt sich daher zu dem religiösen Inhalt der Kunstwerke nicht wie ein ihm feindlicher oder doch fremder Zusatz, sondern wie eine Ergänzung desselben". Wo es dann später gilt, die flandrische Malerei der van Eyck'schen Schule zu schildern, in welcher der vom Mittelalter überkommene religiöse Inhalt mit dem modernen Realismus in jene herrliche Verschmelzung tritt, da nimmt unser Autor den früher allgemein gehaltenen Gedanken noch einmal auf, in specieller Anwendung auf die nordischen Meister.

Wie Schnaase die für die nordische Kunst so bedeutsamen Erfindungen auf technischem Gebiet in geistigen Zusammenhang mit der Gesammtgeschichte der Kunst zu bringen versteht, können vor allem die Abschnitte über die Entstehung des Bild- und Buchdruckes und über die Oelmalerei der Flandrer zeigen. Indem er als die Wurzel all jener Bemühungen, welche endlich zu der welthistorischen Erfindung Gutenberg's führten, den vor allen den Deutschen inwohnenden Drang nach „Wahrheit und Belehrung" erkennt, fährt er zur näheren Charakteristik jenes Bestrebens fort: „Wissenschaftliche Neigung oder der Wunsch nach Unterhaltung und Zeitvertreib würden nicht im Stande gewesen sein, in der großen Masse des Volkes die Leselust zu erwecken, die nur durch diese Mittel" (nämlich die der Buchdruckerkunst) „befriedigt werden konnte. Das vermochte nur ein religiöses Bedürfniß". — „Die gesammte Literatur sowohl der Holzschnittbücher als der Incunabeln der Buchdruckerkunst trägt daher auch ein religiöses Gepräge" (S. 63). — Es ist sehr zu beklagen, daß Schnaase über die Entwickelungsgeschichte des Kupferstichs nicht auch ein ausführliches Kapitel seiner Darstellung hat einverleiben können. Das kurze Bruchstück, welches sich im Nachlaß fand, und welches die Herausgeber an den Schluß der allgemeinen Einleitung als Note gesetzt haben, läßt darauf schließen, daß auch dieser Gegenstand unter Schnaase's Händen zu dem geistigen Kern der Darstellung in innige Beziehung getreten

wäre. Es heißt dort u. A. von dem Kupferstich in jener Zeit: „Er bildete einen bemerkenswerthen Gegensatz gegen die vollendete Malerei, wie sie zuerst durch die Schule der Brüder van Eyck geschaffen wurde, und war insofern wichtig, als er gestattete, die Erfindung, das geistige Element der Kunst, von der materiellen breiteren Ausführung zu sondern und so auf das Ideal hinzuweisen". Nirgends haben wir den Unterschied zwischen der Technik der van Eyck's und der Temperamalerei der früheren Zeit, sowie das eigentlich Bedeutsame an der Erfindung der Vlamänder lichtvoller dargelegt gefunden, als bei Schnaase, soviel auch namentlich seit Eastlake über diese Dinge geschrieben worden ist. Von der älteren Malweise sagt unser Autor: „Das Wesentliche bestand darin, daß man die Modellirung und die Abstufungen des Lichtes nicht in die Grundfarbe durch Mischung mit anderen, helleren und dunkleren Tönen hineinmalte, sondern jede Nüance vorher in besondern Töpfen oder Schalen bereitete und dann an der geeigneten Stelle auf die Untermalung auftrug. Um dies ausführen zu können, bedurfte man eines schnell trocknenden Bindemittels, und dies war der Grund, weßhalb man sich bei Gemälden, welche auf feinere Ausführung Anspruch machten und deßhalb der Uebermalung bedurften, der Oelfarbe nicht bedienen konnte". Die technischen Verdienste der van Eyck's werden sodann in folgenden Worten dargelegt: „Hatte man es bisher für eine der Bedingungen der höheren Malerei gehalten, schnell trocknende Farben zu haben, um die sorgsam bereiteten feinen Nüancen der Töne ohne Gefahr trüber Mischung neben einander stellen zu können, so erkannten die Eyck's, daß gerade in diesem äußerlichen Nebeneinanderstellen die Ursache jener materiellen Schwere der Gestalten lag, und daß man, um eine weichere, der Natur entsprechende Verschmelzung der Töne zu erhalten, eine Farbe haben müsse, welche nicht leicht trockne, sondern sich so lange im flüssigen Zustande erhalte, daß der Maler die feinen Nüancen im Bilde selbst hervorbringen und zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen könne. Ihre Erfindung bestand daher eigentlich darin, daß man Naß in Naß malen könne. Daraus folgte dann, daß gerade die Eigenschaft der Oelfarbe, welche bisher ihre Anwendung erschwert und verhindert hatte, sie vor allen Farben empfahl" u. s. w.

Ebenso mustergiltig, wie diese und ähnliche Auseinandersetzungen technischer Art, sind bei Schnaase die Beschreibungen der Kunstwerke. Keiner Aufgabe gegenüber läßt sich die specifische Begabung, ich möchte sagen der Beruf des Kunsthistorikers leichter erkennen und sicherer abschätzen als bei den beschreibenden und kritischen Analysen, besonders von Bildern. Nachdem von Bartsch, Smith u. A. Muster dieser Art in Katalogform für Specialgebiete der Denkmälerkunde aufgestellt waren, hat bekanntlich zuerst Waagen die Bilderbeschreibung und vergleichende Bilderkritik, für welche er durch sein eminentes Gedächtniß und seine weitausgedehnte, erprobte Autopsie in seltener Weise ausgerüstet war, in unsere kunstgeschichtliche Darstellung eingeführt. Bei den Neueren, vornehmlich in den vielbenutzten Büchern von Crowe und Cavalcaselle, sehen wir die Bilderbeschreibung in Katalogform oft die historische Darstellung bis zur Stillosigkeit überwuchern, und mit dieser quantitativen Ausdehnung des Denkmälerapparates hat leider die Qualität der Beschreibung durchaus nicht immer gleichen Schritt gehalten; viele Bilderbeschreibungen und Kritiken, die wir in den gangbaren neueren Werken lesen, sind von geradezu unglaublicher Unrichtigkeit und Flüchtigkeit. Ich behalte mir vor, auf diesen Punkt einmal bei passender Gelegenheit ausführlich zurückzukommen. Schnaase dagegen ist einer der gewissenhaftesten und glücklichsten Einzelbeobachter; er hat alles, was er eingehend behandelt, entweder selbst auch eingehend studirt, oder er giebt die bewährtesten Autoren als seine Quellen an, unter steter Bemerkung des eventuellen Mangels an Autopsie. Und was die Hauptsache ist: er läßt sich nie durch die noch so detaillirte Betrachtung des Einzelnen von dem Wege der historischen Darstellung ableiten, sein Buch löst sich nie in eine Sammlung lose aneinander gereihter Katalognotizen oder Denkmälerbeschreibungen auf. So gestaltet sich sein Werk in den beiden Hauptabschnitten des letzten Bandes, der Geschichte der niederländischen und deutschen Malerschulen des 15. Jahrhunderts, nicht nur zu der geistvollsten, sondern zugleich auch zu der gediegensten, bis in's Detail stilgerecht vollendetsten Behandlung dieses Gegenstandes, welche wir besitzen.

Um nicht gegen die alte Sitte zu verstoßen, welche von jedem respektvollen Kritiker

verlangt, daß er auch durch Hervorhebung einiger Mängel im Detail sein Besserwissen dokumentire, will ich hier einzelne Bemerkungen dieser Art beifügen. In dem Kapitel über Roger van der Weyden und seine flandrischen Zeitgenossen (S. 165 ff.) wäre eines vorzüglichen Bildes zu gedenken gewesen, welches Fr. Lippmann vor einigen Jahren in Italien erwarb, und welches sich gegenwärtig im Besitz H. O. Miethke's in Wien befindet. Es stellt den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes in reicher, hinten von einer Stadt begränzter Landschaft dar und ist namentlich in der Gestalt Christi von so ergreifendem Ausdruck und so vollendeter Durchbildung, daß wir an Roger selbst denken müssen. Es wird sich wohl eine Gelegenheit bieten, das auch wegen seiner trefflichen Erhaltung höchst beachtenswerthe Bild, welches jeder Galerie zur Zierde gereichen würde, den Lesern einmal im Holzschnitt vorzuführen. Neben der Madonna von Martin Schongauer, aus der Böhm'schen Sammlung, im Wiener Belvedere wäre das in dieselbe Kategorie gehörige kleine Bild bei Herrn Klinkosch in Wien zu nennen gewesen. — Ueber Michael Pacher von Brunnecken und Meister Rueland ist der Aufsatz von A. Ilg in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission (Neue Folge. Bd. V, S. 70 ff.) anzumerken, welcher in erster Linie auf neuen, von dem verstorbenen Leopold Spatzenegger publicirten archivalischen Beiträgen zur Geschichte jener beiden Meister fußt und die sich daran knüpfenden Fragen wiederholter Erörterung unterzieht. Ilg stellt dort u. A. die Vermuthung auf, die bekannten vier großen Passionsbilder des Belvedere mit der Bezeichnung R. F. 1491 (von Waagen mit der Künstlerfamilie Fries in Zusammenhang gebracht) könnten vielleicht dem Meister Rueland Fruehauf zuzuschreiben sein, dessen Thätigkeit durch Spatzenegger in Passau und Salzburg urkundlich erwiesen wurde. Schnaase theilt S. 495 die ausdrucksvolle Gestalt des kreuztragenden Christus aus dieser Bilderfolge in Holzschnitt mit. — Der von 1447 datirte große Altar in der Cistercienser-Kirche Neukloster zu Wiener-Neustadt mit der Krönung Mariä und Scenen aus ihrem Leben in reich vergoldetem und bemaltem Schnitzwerk und mit gemalten Einzelgestalten der Apostel auf den Außenseiten der Flügel trägt keine deutlichen Spuren directen flandrischen Einflusses, was zur Ergänzung der Notizen Schnaase's, welcher das Werk nicht gesehen (S. 479), bemerkt sein mag. Warum sucht man übrigens ein so bedeutendes und bis jetzt wohlerhaltenes Hauptwerk österreichischer Kunst nicht aus dem verlassenen Winkel dieses (durch eine Bretterwand von der Kirche abgeschiedenen) alten Chores, in welchem nur höchst selten ein in die Vorberge der steierischen Alpen verschneiter Tourist von ihm Kenntniß nehmen wird, in eines der großen neuen Wiener Museen zu retten? Der Forschung und gewiß auch dem Werke selbst wäre damit ein Dienst erwiesen.

Zwischen die Darstellung der niederländischen und die der deutschen Malerschulen ist (S. 297—345) ein kurzes Kapitel über die französische Malerei des 15. Jahrhunderts eingefügt, welches der Autor mit besonderer Vorliebe ausgearbeitet zu haben scheint. Schnaase entwickelt darin mit der ihm eigenen Schärfe und Feinheit die allmälige Lostrennung der französischen Kunst von der flandrischen Schule, mit welcher sie bis zum Anfange des 15. Jahrhunderts im innigsten genossenschaftlichen und stilistischen Verbande stand, und legt die Ursachen dar, welche diese frühere Gemeinsamkeit in Gegensätzlichkeit verwandelten und die Franzosen allmählich in das Fahrwasser der Italiener trieb. Kleine Meisterwerke biographischer Charakteristik sind die Schilderungen Fouquet's und der beiden Clouet. Unter den Bildern des François Clouet fehlt merkwürdiger Weise das köstliche kleine Porträt Karl's IX. von Frankreich in der Ambraser Sammlung zu Wien v. J. 1561, während das große, zwei Jahre später gemalte Bild desselben Monarchen im k. k. Belvedere mit Recht als das bedeutendste erhaltene Werk des Meisters gepriesen wird. Wegen der allen französischen Malern jener Zeit gemeinsamen Tendenz in's Feine und Miniaturartige scheint mir aber gerade auch jenes kleine Bildniß, ganz abgesehen von seinen hohen malerischen Qualitäten, der Erwähnung sehr würdig zu sein. Hoffentlich wird dasselbe bei der Neuaufstellung der Bilderschätze des österreichischen Kaiserhauses neben dem großen Bildnisse des französischen Königs in der Galerie der Hofmuseen seine Stelle finden.

Der letzte Abschnitt, welcher dem italienischen Quattrocento gewidmet ist, gehört zu den

gedankenschwersten des ganzen Werkes. Er konnte nicht auf die Schilderung des 15. Jahrhunderts beschränkt bleiben, sondern mußte mannigfach darüber hinausgreifen, weite Perspektiven eröffnend in die Geschichte der modernen Zeit. „Das fünfzehnte Jahrhundert, und mit ihm die neuere Geschichte, begann damit, daß die Nationen sich aus der früheren Einheit zurückzogen, sich mehr mit sich selbst beschäftigten und ihre Eigenthümlichkeit ausbildeten. Gegen das Ende des fünfzehnten oder im Anfange des sechzehnten waren sie damit fertig, und es machte sich nun wieder die einigende Kraft geltend und begründete ein Band geistiger Gemeinschaft und politischer Wechselwirkung, welche die Einheit des abendländischen Völkersystems inniger und lebensvoller, als bisher, wenn auch in anderer, freierer Form, herstellte". Indem Schnaase im Folgenden die Grundlinien dieser modernen Einheit der abendländischen Kultur zeichnet, gewinnt er zugleich den Maßstab für die Beurtheilung der modernen Kunst, deren ersten großen Bahnbrecher er schließlich in dem Charakterbilde Filippo Brunellesco's den Lesern vorführt. Der genialen Schöpfung dieses Meisters, der Kuppel des Domes von Florenz, welche ja ebenfalls ein Werk mittelalterlichen Geistes krönt, ist der Schluß von Schnaase's Geschichte vergleichbar. Es zeigt, wie jene, deutlich den Weg an, den wir zu wandeln haben, um zu höheren Zielen vorzudringen. Wird uns der Mann erstehen, der sie erreicht, und nun auch das klassische Buch von der modernen Kunst schreibt, wie es uns Winckelmann von der antiken, Schnaase von der Kunst des Mittelalters hinterlassen?

Es ist mir, indem ich dem verehrten Meister hiermit einen letzten Gruß nachsende, als hätten wir ihm gegenüber noch eine Verpflichtung auf dem Herzen. Zwar steht sein Marmorbild von befreundeter Künstlerhand in der Halle des Museums der deutschen Hauptstadt unter den Denkmalen großer Geistesverwandten und Mitbürger. Aber zu jenem literarischen Denkmal für Schnaase, zu welchem ein Mitarbeiter dieser Blätter vor Jahren aufgefordert, zu einer des großen Wurfes würdigen Ausgabe seines Hauptwerkes, fehlt noch jeder Anfang. Sollte der treffliche, kunstsinnige Verleger, welcher dasselbe kürzlich in seinen Besitz gebracht hat, dazu nicht einen erneuten Impuls geben können? Zunächst würde der Gedanke gewiß in den Mitarbeitern an der zweiten Auflage, deren Reihe freilich auch bereits zwei schwer zu ersetzende Lücken aufweist, die kräftigsten Förderer finden. Und gewiß darf die Idee einer schön ausgestatteten, etwa im Stil der Lexika Viollet-le-Duc's gedruckten und geschmackvoll illustrirten Prachtausgabe von Schnaase's Kunstgeschichte auf die allgemeinste Theilnahme der Bücherfreunde rechnen. Handelt es sich hier doch um ein Werk, welchem keine Nation etwas Ebenbürtiges an die Seite zu stellen vermag, und welches ebensowenig in der Büchersammlung des Kunstfreundes und des Künstlers fehlen sollte, wie es für jeden Forscher ein unumgänglich nothwendiger Berather und Führer geworden ist!

C. v. Lützow.



Briefe von Goethe an Rauch.

Mitgetheilt von Dr. Karl Eggers.

Mit einem Lichtdruck.

(Schluß.)

VII.

Derselbe an denselben.

Ew.: Wohlgeb.

bin in dem Laufe der letzten Monate so viel Freundliches schuldig geworden, indem mir, wenn auch nicht unmittelbar, von Ihren ununterbrochenen Arbeiten gar mancher Genuß zu Theil ward. Nun aber bin ich aufgefordert, Ihnen den besten und treulichsten Dank abzutragen für die unausgesetzte Theilnahme und Einwirkung, die Sie der mir bestimmten Medaille haben gonnen wollen. Ich wüßte meine Freude nicht mit Worten auszudrücken darüber daß H. Brand, nach so viel zweifelhaften Bemühungen, gelungen ist, eine Arbeit zu vollenden die ihm Ehre macht und die gewiß ein jeder Beschauer mit Freuden besieht. Was ich dabey empfinde, dem dieses Kunstwerk so nahe angeht, mag ich gern mit dem allerwenigsten nur andeuten; doch sey mir erlaubt eine allgemeine Reflexion hier beyzufügen: daß man in einem langen Leben durch manche Schicksale geprüft sein muß, um von einer solchen Gabe sich nicht erdruckt zu fühlen. Und so darf ich mich denn wahrhaft glücklich halten, wenn ich zu bekennen wage daß ich eine solche Auszeichnung ihrem ganzen Werthe nach zu schätzen weis und zugleich ihrer mit Freyheit zu genießen mich fahig fühle, wobey aber die Ueberzeugung zu statten kam daß man einer unwandelbaren Neigung und unverbrüchlichen Treue mehr als einem besonderen Verdienste einen solchen Lohn zuzuschreiben hat.

Herrn Brand bitte meinen schönsten Dank freundlichst auszusprechen für die Bemühungen an denen er es in diesem Geschäft nicht hat fehlen lassen. Möge Nachdenken und Uebung, wozu er im Laufe dieses Jahres Gelegenheit gehabt, ihm bey seinen künftigen Arbeiten recht kräftig zu Gute kommen. Denen Herrn Schinkel und Tiek wünsche angelegentlichst empfohlen zu seyn. Wollte der Erstere mir das erste Heft der architektonischen Entwürfe gelegentlich senden, welches mir mangelt, so würde das vorzügliche Werk, das ich seiner Gefalligkeit verdanke, völlig complett seyn.

„Treu theilnehmend

Weimar den 3 Novbr. 1826.

ergebenst

J. W. v. Goethe“.

VIII.

Derselbe an denselben.

Ew. Wohlgeb.

nehmen Ueberbringerin dieses gewiß recht freundlich auf; Demoiselle Facius, Tochter des hiesigen Medailleurs und Steinschneiders, welche Kunstliebe und Fertigkeit vom Vater geerbt hat, kommt mit Herrn Posch[1]) nach Berlin, um in der dortigen Kunstwelt erst gewahr zu werden, was von dem Künstler gefordert wird und wozu sie sich auszubilden hat. Sie verdient von allen Wohldenkenden auf das beste gefördert zu werden.

Ich benutze diese Gelegenheit mein Andenken zu erneuern, meine fortwährende Theilnahme an Ihren herrlichen Werken auszusprechen und mich unter vielen Grüßen an die werthen Ihrigen und Kunstverwandten angelegentlichst zu empfehlen

„Ew. Wohlgeb.

Weimar den 27. März 1827.

ergebenster Diener

J. W. v. Goethe“.

1) L. Posch. Gleichfalls Medailleur. Von ihm rührt eine Büste und ein Profilbild Goethe's her.

IX.

Derselbe an denselben.

Ew. Wohlgeb.

Geneigtheit gegen die hübsche, kunstreich geborene Facius thut sich sehr klar aus der eingesendeten Büste hervor und man sieht gar deutlich wie sie das Glück hat sich einem reichen Kunstelemente zu nähern und von des Meisters belebender Sonne erleuchtet und gefördert zu werden. Nehmen Sie auch von meiner Seite den schönsten Dank dafür, so wie für manches Andere, das durch Ihre ausgebreitete Thätigkeit auch auf mich Einfluß hat, ohne daß es Ihnen gerade selbst bekannt würde.

Nun aber habe noch in einem ähnlichen Falle mich an Ihre Gefälligkeit zu wenden und Ihnen, wär' es auch nur zum Ueberfluß, den Sohn eines Freunds zu empfehlen, der Ihnen, soviel ich weis, schon angemeldet ist und den Sie, wie ich vermuthen darf, in Ihre lebens- und kunstreiche Umgebung gern aufnehmen werden.

Es ist nämlich der Sohn des Herrn Regierungsrath Dr. Nicol. Meyer aus Minden, von welchem ich schon einige Jahre her zwar unzulängliche und unbehülfliche Bemühungen in Umrissen und sonstigen Zeichnungen mitgetheilt erhielt, woraus mir aber doch ein entschiedenes Talent für bildende Kunst hervorzugehen schien.

Diesen seinen Sohn wünscht mein Freund nach Berlin, ganz eigentlich zu Ihnen zu senden, er hat den Knaben schon angemeldet, glaubt aber in dem Grade an Ihr Wohlwollen für mich, daß er sich überzeugt hält, eine Erwähnung von meiner Seite könne seinen Wünschen und Hoffnungen vortheilhaft seyn. Wäre es daher Ihren übrigen Zuständen und Geschäfften angemessen, so würde ich bitten sich dieses jungen Mannes gefällig anzunehmen und ihn zu prüfen, da sich denn freylich das in ihm wohnende Talent noch sehr unentwickelt zeigen würde. Der ältere Bruder befindet sich schon als studirender auf der Berliner Universität und kann dem zwar wohlhabenden aber durch eine starke Familie bedingten Hausvater nicht verargen, wenn er sich von der ökonomischen Seite einigermaßen erleichtert zu sehen wünschte, wozu Ew. Wohlgeb. bey Ihrem weitumfassenden Wirkungskreis einige Rücksicht zu nehmen vielleicht die Geneigtheit hätten.[1])

Ich würde Dieselben bey so vielen wichtigen Obliegenheiten nicht mit einem solchen Ansinnen behelligen, wenn nicht eben eine ausgebreitete Thätigkeit den wohlwollenden Mann gerade in den Fall setzte, dasjenige was in beschränkteren Umständen nicht geleistet werden könnte, zu überschauen und zu bewirken.

Schließen aber kann ich nicht ohne wiederholten Dank für die Begünstigung unsrer jungen Künstlerin, wozu ich die Bemerkung füge, daß bey meinem diesmaligen Geburtsfest unter manchen andern köstlichen Gaben auch ein höchst gelungenes Portrait meines vortrefflichen Zelter zugekommen, worin ich das bedeutende Künstlerverdienst des Herrn Begas entschieden anzuerkennen und mich meines vielfach schönen und glücklichen Verhältnisses zu Berlin auf neue Weise in täglicher Anschauung zu erfreuen habe.

Eben da ich schließen will verlaßt uns nach einem Besuche von einigen Tagen, um nach Berlin zu gehen, Herr Zahn aus Cassel. Sie werden sich mit allen Kunstfreunden ergötzen, wie wohl er seinen Aufenthalt, besonders in Pompeji zu nutzen gewußt, und sicher wird er dort wie hier durchaus wohl aufgenommen sein.

Mich fernerem geneigtem Wohlwollen empfehlend, in aufrichtigster Theilnahme

„Ew. Wohlgeb.

Weimar den 18 Septembr 1827. — ergebenster Diener J. W. v. Goethe".

X.

Derselbe an denselben.[2])

Daß Sie, theurer verehrter Mann, im Augenblick eines herben Schmerzens[3]) Ihre Gedanken mir zuwenden, und, mit mir sich unterhaltend, einige Erleichterung fühlen dies giebt die schönste Ueberzeugung eines innig geneigten Wohlwollens, eines zarten traulichen Verhältnisses, wie ich von je auch gegen Sie empfinde. Sie beweisen dadurch daß Sie gewiß seyn meines treusten Mitgefühls, einer wahren Theilnahme an jenem Unheil das eine geistreiche Thätigkeit, ein schönes edles Ausüben des glücklichsten Talents, in seinen werthesten Bezügen verletzt und in seinem tiefsten Grunde beschädigt. Auch mir, bey dem schmerzlichsten Mitempfinden Ihres Kummers, will es eine Linderung scheinen, wenn ich sogleich erwiedernd Gegenwärtiges an Sie abgehen lasse.

Auch mir in einem langen Leben sind Ereignisse begegnet, die, aus glänzenden Zuständen, eine Reihe von Unglück mir in andern entwickelten; ja es giebt so grausame Augenblicke an welchen man die

1) Meyer ward in Rauch's Atelier aufgenommen, erwies sich von trefflichen Anlagen, starb aber nach kaum vier Jahren.

2) Rauch's Briefverzeichniß notirt vor diesem Schreiben einen Brief von Rauch an Goethe vom 18. Oktober.

3) Eggers, Christian Daniel Rauch II, S. 330. 182.

Kürze des Lebens für die höchste Wohlthat halten möchte, um eine unerträgliche Qual nicht übermäßig lange zu empfinden.

Viele Leidende sind vor mir hingegangen, mir aber war die Pflicht auferlegt auszudauern und eine Folge von Freude und Schmerz zu ertragen, wovon das Einzelne wohl schon hätte tödtlich seyn können.

In solchen Fällen blieb nichts weiter übrig als alles was mir jedesmal von Thätigkeit übrig blieb abermals auf das regsamste hervorzurufen und, gleich einem der in einen verderblichen Krieg verwickelt ist, den Kampf so im Nachtheil als im Vortheil, kräftig fortzusetzen.

Und so hab ich mich bis auf den heutigen Tag durchgeschlagen, wo dem höchsten Glück, das den Menschen über sich selbst erheben möchte, immer noch so viel Mäßigendes beygemischt ist welches mich von Stund zur Stunde mir selbst angehörig zu seyn ermahnt und nöthigt. Und wenn ich für mich selbst, um gegen das was man Tücke des Schicksals zu nennen berechtigt ist im Gleichgewicht zu bleiben kein ander Mittel zu finden wußte, so wird es gewiß jedem heilsam werden der, von der Natur zu edler, freyschaffender Thätigkeit bestimmt, das widerwärtige Gefühl unvorgesehener Hemmung, durch eine frisch sich erprobende Kraft zu beseitigen und, insofern es dem Menschen gegeben ist, sich wieder herzustellen trachtet.

Vorstehendes aus eigensten Erfahrnissen Hergeflossenes möge bezeugen daß, bey dem traurigen Fall der Sie betroffen, das Andenken früherer Leiden durchaus in meiner Seele rege geworden und daß zugleich alles was mir hülfreich gewesen mein Geist wieder hervorrief. Möge diese herzlichste Theilnahme Ihren Schmerz, den sie nicht heilen kann wenigstens augenblicklich zu lindern das Glück haben. Mit Erwiederung aller freundlichen höchst willkommenen Grüße.

Von Künstlern und Kunstwerken, von Meistern, Gesellen und Schülern lassen Sie mich nächstens reden, und in manchen Anfragen Wünschen und Hoffnungen meine Theilnahme aussprechen.

Weimar den 21. October 1827. „treulichst J. W. v. Goethe".

XI.

Derselbe an denselben.

Lassen Sie mich nun, theuerster Mann, von Künstlern und Kunstangelegenheiten das Weitere verhandeln:

Unsere junge Facius, die gewiß unter Ihren Augen am meisten gewinnen und zunehmen kann, bleibe Ihnen wie bisher empfohlen. Nach Verlauf des Winters wird sich ja ergeben, was für sie und einen längeren Aufenthalt in Berlin weiter geschehen kann.

Der junge Meyer hat, wie Sie nun schon bemerkt haben, recht hübsche Anlagen; da er aber bisher ganz naturalistisch, ohne eines gründlichen Unterrichts zu geniessen, erfahren ist, so wird er in Berlin für die erste Zeit auf genauere Kenntniß des menschlichen Körpers, auf inneres Verständniß der Glieder, die er von außen darstellen will, geleitet werden, und Sie ihn deshalb am Besten dirigiren können, wenn sie ihn auch in Ihr Atelier aufzunehmen nicht im Fall wären. Er ist an Herrn Professor Lichtenstein adressirt und mit diesem könnte deshalb wohl auslangende Rücksprache genommen werden.

Von Herrn Brand habe ich immer den besten Begriff gehabt und nur an ihm eine gewisse Stetigkeit seiner Kunstleistungen vermißt; wenigstens bey der Medaille war zu bemerken, daß er das Vorliegende nicht sowohl zu bessern, als vielmehr immer etwas ganz Anders zu machen geneigt war, da denn freylich zuletzt ein höchst Lobenswürdiges aber gewissermaßen Unerwartetes zum Vorschein kam.

Sie kennen sein Verfahren Schritt vor Schritt und wissen es daher genauer zu beurtheilen. Hat er, wie gegenwärtig der Fall ist, ein würdiges Vorbild, von dem er nicht weichen noch wanken darf, so wird er gewiß etwas ganz vorzügliches leisten und sich dabey wohl selbst zu eigner Entschiedenheit ausbilden. Was sie mir irgend von seinen Arbeiten gefällig mittheilen mögen und können, soll mich auf eine höchst angenehme Weise von den Fortschritten Ihrer dortigen großen Anstalten überzeugen.

Daß ferner Herr Tiek in angemessener Thätigkeit fortfährt, ist seinem schönen entschiedenen Talente ganz gemäß. Könnten Sie mir eins der bemerkten Modelle im Abguß zusenden, so würde Gelegenheit finden meinen guten Willen in Empfehlung solcher Arbeiten zu bethätigen.

Daß der Tod des Herrn von Bethmann der Ausführung jener Statue nicht, wie ich befürchten mußte, gleichfalls schädlich, ja tödlich sey, scheint mir aus Ihren Worten, welche die Ursachen der Verzögerung angeben, klar hervorzugehen; und es sollte mir freylich höchst angenehm seyn, in diesem Denkmal zugleich ein Zeugniß Ihres Kunstverdienstes und Ihres Wohlwollens zu erleben.

Daß so viele auf einander folgende Gußarbeiten [1]) diese Kunst nach und nach in Berlin sehr hoch steigern müßten, war vorauszusehen; es erfüllt sich aber im vollsten Maße. Die Bestrebungen des Herrn Beuth sind mir durch die Freundlichkeit des werthen Mannes immerfort bekannt geblieben. Ich verdanke ihm die anmuthigsten Abgüsse einiger Terra-Cotta's und einiger Figuren aus der Vergötterung Homers. Haben Sie doch ja die Güte mir auch manchmal irgend ein Kleines, welches in der Kunst niemals eine Kleinigkeit ist, gefällig zuzusenden zu einigem Trost für so viele Entbehrungen.

1) Eggers, Christian Daniel Rauch II, S. 403 ff.

Nun aber von etwas Colossalem zu reden, so gestehe ich, daß ich den Kopf des Antinous von Mondragone, wie ihn Herr Kohlrausch zurückließ, gar gern besessen hätte. Sagen Sie mir auf folgende Frage ein trauliches Wort: Bey Ihren großen und herrlichen Besitzungen kann Ihnen dieser Kopf nicht wohl von solcher Bedeutung seyn, wie er mir wäre; könnten Sie mir ihn abtreten und um welchen Preis? Wo steht wohl das Original gegenwärtig? Ich habe es noch in Mondragone an Ort und Stelle gesehen,[1] und verwahre eine gelungene Zeichnung von Bury bis zum Maaß eines natürlichen Menschen verkleinert. Verzeihen Sie dieses Anmuthen, aber ich darf wohl sagen, es ist der einzige wahre Genuß der mir noch übrig blieb, mich an plastischer Kunst zu erquicken. Ich verdanke neuerlich den dortigen Anstalten die Abdrücke der Stoschischen Sammlung, die uns bequem in jene Zeiten versetzen, welche wieder herbeyzurufen die besten Kunstgeister unsrer Zeit beflissen sind. Und so erlauben Sie mir noch eine Frage: Wäre nicht irgend ein Abguß eines Theils Ihrer Basreliefe am Blücherschen Monument zu erlangen?

Hier schließe ich ab, da unser Freund Alfred Nicolovius so eben nach Berlin zurückkehrt. Die schönsten Empfehlungen an die werthen Freunde; die besten Grüße Ihrer liebwerthen Tochter und die Versicherung treuster Anhänglichkeit und Theilnahme.

Weimar den 3. November 1827. „unwandelbar J. W. v. Goethe."

XII.

Derselbe an denselben.[2])

Ew.: Wohlgeb.

nach Ihrer Rückkehr nach Berlin freundlichst begrüßend verfehle nicht anzuzeigen, daß das von Leipzig aus an mich gesendete Trauerspiel von H. Beer[3]) bey mir glücklich angelangt sey, ich auch solches an Herrn von Holtei, dem es angemeldet worden, abgegeben habe; wie er es denn wohl bey seinem hiesigen Aufenthalt nächstens zur Vorlesung befördern wird. Dieser gute Mann gewinnt hier allgemein erwünschten Beyfall; wie mir alle Freunde versichern die ihn hören und gehört haben.

Nun aber darf ich nicht versäumen freundlichst für die angenehme Gabe zu danken die Sie mir so wohlwollend gönnen mögen[4]). Das wohlgedachte Basrelief hat unsern Kunstfreunden heitern Beyfall abgelockt, und wohlgesinnte Patrioten an die zwar gefahrvolle aber doch glücklich vorübergegangene Epoche tröstlich erinnert. Auch Herrn Tiek danken Sie schönstens für die Mittheilung seiner so wohl angelegten und künstlerisch ausgeführten Statue.[5]) Erst wenn die Jahreszeit meine Kunsträume zugänglicher macht werden die Glieder unserer Gesellschaft sämtlich daran Theil nehmen, und ich es als eine entschiedene Zierde meiner Sommerwohnung begrüßen können.

Nunmehr aber hoff ich Sie werden mir auch geneigte Nachricht geben von dem was Sie in München und Nürnberg veranstaltet und vorbereitet, wovon im deutschen Vaterlande das Stattlichste zu hoffen ist.[6])

Indessen aber haben Sie Sich, durch vieljährigen treuliebevollen Fleiß, den schönsten Beyfall erworben, wie uns die neusten Briefe aus Berlin umständliche Nachricht geben. Das zweite Bild der verewigten Königin[7]) ist mit der größten Theilnahme aufgenommen und das im manchen Sinn bedenkliche Unternehmen mit allgemeinem Beifall gekrönt worden, wozu ich von Herzen Glück wünsche, denn das erste[8]) hatte sich so viele Neigung erworben, Erinnerungen so vieler Jahre waren daran geknüpft, daß es viel heißen will, wenn sich das Doppelgebild nur daneben halten, geschweige denn den Vorzug darüber gewinnen soll.

Und so ist denn auch in diesen Tagen meine Büste von dem jungen Meyer nach Ew.: Wohlgeb. Arbeit gebildet zu mir gekommen; es ist bewunderungswürdig und zeugt von dem entschiedenen Talente des jungen Mannes, daß er in kurzer Zeit so viel gewonnen, ja es würde unglaublich scheinen, wenn

1) Die Büste befindet sich jetzt im Louvre. Overbeck, Geschichte der Plastik II, S. 373. Carl Bötticher, Erklärendes Verzeichniß der Abgüsse antiker Werke des kgl. Museums zu Berlin. No. 1208—1209. — Zwei Abgüsse des Kopfes befinden sich noch jetzt in den Lagerräumen des Rauch-Museums.

2) Im Briefverzeichnisse Rauch's ist unter dem 19. Januar ein voraufgehender Brief von ihm an Goethe angemerkt.

3) Vielleicht der Paria? Trauerspiel in einem Akt von Michael Beer.

4) Gypsabguß von einem der Reliefs am Blücherdenkmal zu Berlin, das Bivouac darstellend. Eggers, Christian Rauch II, S. 151. — Goethe's Werke, Cottasche Ausgabe von 1868, XXVII, S. 255.

5) Vielleicht eine der fünfzehn für das Geschäftzimmer der Kronprinzessin von Preußen ausgeführten Statuen in halber Lebensgröße.

6) Diese Aeußerung betrifft das Max-Joseph-Denkmal für München und das Dürer-Denkmal für Nürnberg.

7) Das im Antiken-Tempel beim neuen Palais in Potsdam aufbewahrte zweite Marmorbild der Königin Luise. — Eggers, Christian Rauch II, S108..

8) Im Mausoleum zu Charlottenburg.

nicht Ihre Werkstatt schon selbst ein Element wäre, das der Schüler in die Höhe trägt und ihm zum Schwimmen behülflich ist, indessen der Geist des Meisters oben über schwebt Muth und frische Kraft dem Strebenden zuzustrahlen.

In Hoffnung Sie werden mir nun bald von den Begebenheiten und Erfolgnissen Ihrer Münchner Reise einige Nachricht geben, so wie auch die Skizze zu der von Humboldtschen Medaille[1]) geneigt mittheilen, schließt mit dem freundlichen Ersuchen um Fortsetzung einer lebhafteren Correspondenz.

In der Beylage versäume nicht dem jungen Meyer einzuschärfen daß Technik und Handwerk dem hochsten Gedanken des Künstlers zuletzt erst die Wirklichkeit verleihen kann.

Gegenwärtiges in vielfältiger Beschäftigung und Zerstreuung ablassend hoffe zunächst in besserer Fassung mich aussprechen zu können, in jeder Stimmung jedoch im Gefühl der aufrichtigsten Theilnahme in welcher ich mich auch Ihrer lieben Tochter zum erheiterten Andenken empfehle.

Weimar den 11. März 1828. „treu ergeben J. W. v. Goethe".

XIII.

Derselbe an denselben.

In meinem letzten Schreiben vom 11. März habe, wie es wohl zu geschehen pflegt, eines Hauptpunktes vergessen, welchen gegenwärtig nach zubringen ich mich daher beeile. Die schnelle Entwicklung des angebornen Talentes unsres jungen Freundes Meyer, davon ich den Beweis, bey nunmehrigen heitern Tagen, unter manchen andern aufgestellten Kunstbildungen mit Vergnügen betrachte, erinnert mich an unsre gute Facius, welcher gleichfalls ein angebornes Talent nicht abzusprechen ist und die Ew. Wohl.geb. bisher schon soviel schuldig geworden.

Unser gnädigster Herr, der ihr den Aufenthalt in Berlin möglich macht, so wie die sämtlichen Weimarischen Kunstfreunde überzeugen sich, daß ein gründlicher plastischer Unterricht, eine fortschreitende künstlerische Ausbildung vorzüglichst in Ihrem Attelier, unter Ihrer geneigten Aufsicht zu hoffen und zu gewinnen sey. Sie darum schuldigst zu ersuchen wird das holde Kind sich bey Ihnen zunächst melden und der allgemeine Wunsch der Theilnehmenden ist hierbey: daß Sie derselben einen Platz in ihrer Nähe gönnen, damit sie sich mit Sicherheit glücklich fortbilden möge.

„Mit den schönsten Wünschen und treusten Grüßen ergebenst

„Weimar d. 27. März 1828". J. W. v. Goethe".

In Anknüpfung an die betreffende Anmerkung zum voraufgehenden Brief mag hier in der chronologischen Folge ein Brief Goethe's eingeschaltet werden, in welchem er die Einladung des Magistrats zu Nürnberg zur Theilnahme an der Feier der Grundsteinlegung für das Dürer-Denkmals von Rauch beantwortete.[2]) — Das Original befindet sich in den Akten des Magistrats zu Nürnberg, welche die Errichtung des genannten Denkmals betreffen. —

XIV.

Bei der vor einiger Zeit mir gefällig zugegangenen höchst ehrenvollen Einladung empfand ich ein innigstes Bedauern, daß meine hohen Jahre mich verhinderten, derselben Folge zu leisten und an einem so schönen Fest mich theilnehmend einzustellen.

Wie gern hätte ich an jenem feierlichen Tage die alte ehrwürdige, unter einer neuen fördernden Regierung frisch belebte Stadt wieder besucht, die von mir schon so oft betretenen Lokalitäten mir aufs neue vergegenwärtigt, die trefflichen Kunstschätze mit Behagen und Nutzen betrachtet und zugleich an frisch erworbener Bekanntschaft so vieler zusammentreffender Männer von Bedeutung mich erquickt und besonders an den Jüngern frische Hoffnungen für unser Vaterland geschöpft im Augenblicke, wo es dankbar voriger Zeiten und außerordentlicher wirksamer Vorfahren mit Freuden und Jubel bedachte.

Halten Sie Sich überzeugt, daß ich zu Tag und Stunde in Gedanken gegenwärtig war, mich an den Zug anschloß, welcher sich zu einem so edlen Beginnen in Reihen stellte, besonders auch ihro Majestät dem König, welchem ich so vielfach dankbar verpflichtet bin, ein frohes Lebehoch im Chor seiner Getreuen zu bringen nicht ermangelte, wie ich denn auch an Zweck und Vorhaben welches sich durch diese Feier so lebhaft und energisch ausgesprochen fortan Theil zu nehmen nicht unterlasse.

Hochachtungsvoll wie ergeben

Weimar den 21 April 1828. J. W. v Goethe.

1) Eggers, Christian Rauch II, S. 236.

2) Eggers, Christian Rauch II, S. 399. 400.

In den Spätsommer desselben Jahres fällt nun Rauch's Besuch in Weimar von 22—25. September, während dessen er die Statuette Goethe's im Hausrock modellirte.

Den weiten Mittheilungen über diesen Besuch und diese Arbeit in der Rauch-Biographie (II, S. 333) habe ich die interessante Thatsache hinzuzufügen, daß sich in den Nachlaß-Papieren Rauch's noch ein aus zusammengesiegelten Papierstreifen angefertigtes Bandmaß gefunden hat mit Rauch's eigenhändiger Bezeichnung: „genaues Maaß Goethe's, selbst gemessen am 24. September 1828 zu Weimar."

Bisher wußte man von Goethe's Körpergröße nur, daß sie bedeutender erschien, als sie dem Maaße nach war. Wenn demnach Schröer [1]) vor drei Jahren noch sagen konnte, Goethe's Körpergröße sei unbekannt, während wir von Schiller wüßten, daß er 6 Fuß 2 Zoll und 3 Linien groß war, — so kehrt sich die Sache vielleicht um. Denn mit jenen 6 Fuß 2 Zoll und 3 Linien ist gar kein bestimmtes Maaß gegeben, sofern nicht bekannt ist, welchen Landes Fuß-Maaß verstanden sein soll.

Für Goethe liegen jetzt zwei bestimmte Meßungen vor: die oben erwähnte vom 27. Juni 1824 und die vom 24. September 1828.

Jene erste, welche zwischen 6 Fuß 1 1/2 und 6 Fuß 1 2/3 Zoll schwankte, habe ich nach der letzteren Angabe in der Anmerkung zu Seite 314 des zweiten Bandes der Rauch-Biographie, auf 174 Centimeter berechnet. Erinnert man sich unserer obigen Angabe, daß die Bezeichnung 1 2/3 Zoll aus 1 1/3 Zoll korrigirt ist, so wird die Schwankung einer und derselben Meßung noch etwas größer, zwischen 1/3 und 2/3 Zoll; also fast um ein Centimeter. Die Differenz von 1—2 Centimeter wird mithin zu vertheilen sein auf die nicht absolute Genauigkeit der Meßung wie auf den Umstand des wirklichen Schwindens der Körpergröße im Verlauf jener in ein höheres Lebensalter fallenden vier Jahre der Zwischenzeit beider Meßungen. Jedenfalls hat man einen bestimmteren Anhalt für die Maaße der körperlichen Erscheinung als bisher, zumal das Bandmaaß noch die Breite der Hüfte und die Schulterbreite anmerkt. Die Nachmeßung ergiebt für erstere 38, für letztere 39 Centimeter.

Wenige Wochen nach Rauch's Rückkehr nach Berlin setzt Goethe den Briefwechsel mit folgenden Briefen fort:

XV.

Ew: Wohlgeb.

wieder einmal auf das freundlichste zu begrüßen ergreife die Gelegenheit, da mir von Berlin etwas zu wünschen vorkommt und ich die geneigte Erfüllung, Ihnen mein Theurer, Verehrter am ersten zutrauen darf.

Ich wünsche nämlich von meiner Jubiläums-Medaille

Zehen Silberne und
Funfzig bronzene Exemplare

zu erhalten. Wollten Sie die Gefälligkeit haben mit Herrn Brand das Nöthige deshalb zu verabreden und eine baldige Anhersendung unter meiner Addresse, mit der fahrenden Post veranstalten, so würden Sie mich sehr verbinden. Eine allzulange Verzögerung dieser Bestellung hat mich in den Fall gesetzt den Wunsch meiner Freunde nach Exemplaren nicht mehr genug thun zu können. Bezahlung folgt unmittelbar.

Von den zurückkehrenden naturforschenden Freunden treulich besucht, habe auch von Ihrem Wohlbefinden und Ihrer Thätigkeit immerfort das Erfreulichste vernommen. Wir leben auf die Weise, die Sie kennen stillbeschäftigt fort und erinnern uns mit Herzlichkeit jener Tage die Sie uns schenkten; auch ist nichts vergessen was damals verabredet und zugesagt worden. Gedenken Sie unsrer auf gleiche Weise und nehmen Sie die schönsten Grüße von uns allen für Sich und Ihre liebe Tochter. Möge das Gute das Sie so reichlich verdienen vom oberen Geiste in vollem Maaße gewährt seyn.

„Treu theilnehmend
ergebenst
JW v Goethe".

Weimar
den 4. Novbr
1828.

1) Goethes äußere Erscheinung. Vortrag gehalten im wissenschaftlichen Club in Wien den 25. Jan. 1877. S. 6.

Derselbe an denselben.

XVI.

Ew: Wohlgeb.

habe unter dem 4. Novbr d. J. freundlichst ersucht mir, von meiner Jubilaums Medaille,

Zehen Silberne und
Funfzig bronzene Exemplare

durch gefällige Vermittelung zu verschaffen. Gegenwärtig, da bey Herannaherung des heil. Christes mancherley Geschenke auszutheilen sind, so würde mir es höchst angenehm seyn von jener Medaille wieder Exemplare zu besitzen, die mir jetzt ganz ausgegangen sind. Diesem heutigen füge nur die besten Gruße fur Sie und ihre liebe Agnes hinzu, mit der Nachricht daß die Durchzeichnung des Peter Fischers in Arbeit sey.

Weimar den 1. Decbr. 1828.

„treu ergeben
JW v. Goethe."

Derselbe an denselben.

XVII.

Ew: Wohlgeb.

übersende die gewünschte Durchzeichnung, welche nicht sogleich gelingen wollen und mit der ich, wie sie gerathen ist, vorlieb zu nehmen, auch meiner und der guten Stunden da Sie solche zuerst bey mir gesehen dabey geneigtest zu gedenken bitte.

Herr Brand vermeldet mir, daß der Auftrag wegen der Medaillen besorgt sey, deshalb ich denn dieselben in diesen Tagen erwarten kann. Wie ich denn für geneigte Besorgung dieses kleinen Geschäftes zum schönsten danke.

Sollte die Nachbildung des Telephus mit der Ziege [1]) im Kleinen zu Stande kommen, bitte meiner bestens zu gedenken, Einem Kunstfreunde, in beschränktem Kreise, wie ich mich befinde, geschieht durch Begünstigung irgend einer Vorliebe ein gar großer Dienst.

Moge es in Fülle so mannigfaltiger Thätigkeit Ihnen immer wohl und frisch ergehen. Haben Sie ja die Güte sich einzurichten auf Ihrer bevorstehenden Reise nach München bey uns einzukehren und sich mit der lieben Agnes in Gegenwart zu versichern, wie sehr wir Ihnen anhänglich und ergeben sind.

Weimar den 8. Decbr. 1828.

„unwandelbar
JW v Goethe."

In der Zeit vom 1. Februar bis 18. Mai 1829 verzeichnet Rauch in seinem Briefregister fünf von ihm an Goethe (vom 1. Febr., 11. Febr., 5. Mai, 6. Mai, 18. Mai) und einen von Goethe an Rauch (vom 26. März) geschriebenen Brief, welche sämmtlich nicht vorliegen. Dann folgt mit Bezug auf die Verheirathung von Agnes mit dem Professor d'Alton:

XVIII.

Goethe an Rauch.

Ungeduldig über mancherley Hindernisse die mich abhielten auf Ew. Wohlgeb. höchst erfreulichen Brief bisher zu antworten, sage diesmal nur mit den wenigsten Worten, wie sehr mich und die Meinigen jene so zeitig und freundlich gegebene Nachricht gerührt hat. Wir fühlten bey dieser Gelegenheit recht lebhaft, wie sehr wir Ihnen verknupft sind, denn es war eben als wenn es in unserm eignen Familienkreise geschehen wäre. Möge das Beste und Angenehmste sich hier anschließen, besonders auch für uns Ihre und der Ihrigen Hierherkunft gewiß bleiben. Bis dahin sey manches verspart! Herrn Ober-Baudirektor Schinkel meinen vorläufigen besten Dank, allen Berliner Freunden denen ich so viel schuldig geworden, die schönsten Empfehlungen.

Eine kurze vorläufige nahre Anzeige, wann Sie uns Ihren Besuch gönnen wollen wäre freilich wünschenswerth; denn die Sommerzeit mochte wohl die Glieder unserer Familien- und geselligen Vereine nach allen Seiten hin zerstreuen.

Ich wiederhole die dringendsten Einladungen und freundlichsten Grüße.

Weimar den 24. May 1829.

„treu ergeben
JW v Goethe"

1) Welche Durchzeichnung nach Vischer und welche Nachbildung eines Telephus mit der Hündin gemeint wird, ist mir nicht bekannt.

Der am Schluß ausgesprochenen Einladung folgte Rauch in Begleitung Rietschel's vom 30. Juni bis 2. Juli, über welchen Besuch Rietschel in seinen Jugenderinnerungen berichtet. [1])

Der längere Aufenthalt Rauch's in München und in Italien unterbrach den Briefwechsel, welcher von Rauch's Seite erst zu Anfang des Jahres 1832 wieder aufgenommen wurde und dann mit folgendem letzten Brief Goethe's an Rauch schloß:

XIX.

Heute ist unsre gute Doris Zelter mit der kleinen Facius abgereist; sie werden manches Freundliche von Weimar zu erzählen haben.

Nun sey auch für Ew: Wohlgeb. liebwerthen Brief der treulichste Dank gesagt, und mit Freudigkeit versichert: daß es mir, in mehr als einem Sinne zu Beruhigung und Trost gereichte Sie wieder in Berlin zu wissen. Ich lebe dort mehr als ich sagen kann und vergegenwärtige mir möglichst das mannigfaltige Große was für die Königstadt, für Preußen, und für den ganzen Umfang der Kunst und Technik, der Wissenschaft und der Geschäftsordnung geleistet und gegründet wird.

Ihre Abwesenheit, während welcher ich Sie den bestrebsamen Bayern und ihrem wohl- und edelgesinnten König gern gönnen mochte, hat mir gar manche Angelegenheit verdüstert die mir wirklich an Herzen liegt.

Lassen Sie nunmehr das geschickte, wundersame Mädchen Ihrer fernern anleitenden Gunst genießen. Ich habe ihr auf das ausführlichste empfohlen: sich an Ew: Wohlgeb. ausschließlich zu halten und jeder Anordnung Folge zu leisten. Wie ich denn alles was Sie in Ihrem Schreiben bestimmen für gut und nützlich halte, welches denn auch jetzt, wie künftighin zur Richtschnur dienen mag.

Wegen der Medaille war ich vollkommen Ihrer Meynung, weshalb ich denn auch einleitete daß die Künstlerin unsern gnädigsten Herrn in Wachs bossirte, das ist denn auch, wie Sie sehen werden, ganz leidlich gerathen.

Indessen kam unser guter Fürst auf den Gedanken, sie, wohlwollend, auf seine Weise zu beschäftigen und das Bild durch sie in Stein schneiden zu lassen; auch gab er zu diesem Zweck einen, zwar sehr dunklen, aber sehr schönen Carneol, der sich noch von Gotha herschreibt.

Hiedurch veranlaßt hat das gute Kind den metallnen Apparat ihrer Maschiene schon eingepackt; der Vater wird ihn nachsenden, das hölzerne Gestell wird in Berlin zu fertigen seyn.

Nun aber ist meine Sorge dieses Zwischengeschäft möchte jenen Plan stören, indem, statt der projectirten Medaille, dieses Intaglio eintreten würde.

Da aber auf alle Fälle einige Zeit verfließen wird bis die Maschiene ankommt bis Gestell und sonstiges Zugehörige fertig ist und das Technische vorgenommen werden kann; so würde ich rathen, Sie verführen gleich nach jenem Vorschlag und ließen eine Medaille in Arbeit nehmen. Indessen wäre das Andere zu überlegen, und Sie würden mir Ihre Gedanken darüber gefällig anzeigen.

Findet sich denn wohl ein Steinschneider daselbst, den man um einige Theilnahme ansprechen könnte? und wie wäre es wegen der Localität zu halten, wo eine dergleichen zarte Arbeit ungestört unternommen werden könnte? Alles dieses werden Sie mit einem Blick übersehen und, wie gesagt, die Einleitung treffen daß die Zeit nützlich angewendet würde.

Was die Medaille betrifft würde ich vorerst für eine kleinere stimmen, etwa von beygezeichneter Größe,[2]) und nur Kopf und Hals, mit Andeutung einer antiken Schulterverzierung. Die Rückseite würde sich besprechen lassen. So viel für dießmal! Ihre geneigte Einwirkung fürs Nächste und Fernere dankbarlichst anerkennend.

Den trefflichen Männern, die mit Ihnen zu verwandten Zwecken hinarbeiten bitte mich bestens zu empfehlen. Herrn Beuth habe ich neulich ein Anliegen eröffnet, das sich so nah an Ihre Kunst anschließt, daß Ihre Mitwirkung unentbehrlich ist.[3]) Interessirte sich mit Ihnen Herr Tiek dafür und fände auch Herr Beuth die Sache von Bedeutung und möchte sie wie ich wirklich als eine Weltangelegenheit ansehen so wäre alles gewonnen. Soviel darf man sich sagen: es geschehe viel oder wenig darin, so ist immer etwas heilsames und folgereiches gethan. Ich habe die Wichtigkeit des Unternehmens nach Gefühl und Ueberzeugung dargestellt und so darf ich wohl hoffen daß sich irgendwo ein gleiches Interesse hervorthun werde; ich mag mich aber umsehn wo ich will, außer Berlin scheint mir das Gelingen unmöglich, denn da ist alles beysammen was nöthig wäre, und es käme nur darauf an daß es lebendig zusammenwirkte.

1) Oppermann, Ernst Rietschel, S. 82. 105.

2) Ein Kreis mit Durchmesser von 3,5 Centimeter.

3) Es handelte sich um einen Plan Goethe's zur Errichtung eines Instituts für plastische Anatomie. — Goethe's Werke. Cotta'sche Ausgabe von 1868. XXVII, 259.

Verschweigen kann ich jedoch nicht daß ich mir manchmal selbst hiebey wunderlich vorkomme, denn ich finde mich, fast zum ersten Mal, auf propagandistischem Wege. Sonst stellte ich meine Ueberzeugungen hin und ließ sie gewähren; dießmal möcht ich sie lebendig durchgeführt sehen. Es scheint das Alter wird ungeduldig, wo die Jugend langmüthig war.

Unser wackrer Coudray empfiehlt sich mit mir, allen dort werthen Thätigen, und so auch Hrn. Schinkel. Da wir die architektonischen Werke in ihrer imposanten Größe nicht beschauen können, so halten wir uns an bildliche Darstellungen und an das was durch das Wort zu überliefern ist.

Auch bewundern wir jetzt die Anordnung wegen des Baufachs und dabey die Uebersicht aller Forderungen so wie die Strenge der Bedingungen denen sich die Anzustellenden zu unterwerfen haben. Bey einer so weitgreifenden Staatsanstalt ist es freylich unerläßlich, Anmaßung und Pfuscherey möglichst zu entfernen.

Hier aber muß ich schließen, mich zu freundlichen wohlwollenden Andenken bestens empfehlend, weil ich schon befürchten muß unsre Frauenzimmer möchten diesem Spätling vorgeeilt seyn.

„Vorzüglich hochschätzend,
Treulichst theilnehmend

JW v Goethe."

Weimar
den 20. Febr.
1832.

Einunddreißig Tage später fällt Goethe's Todestag. —

(Seite 362, Z. 13 v. o. ließ „Zähler" statt: Zählen. — In derselben Zeile sind nach „Fußmaß" die oberen Gansefußchen einzuschalten).



Gruppe vom Goethe-Denkmal in Berlin. (Vergl. S. 290.)

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Fünfzehnter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1880.



15. Jahrgang.

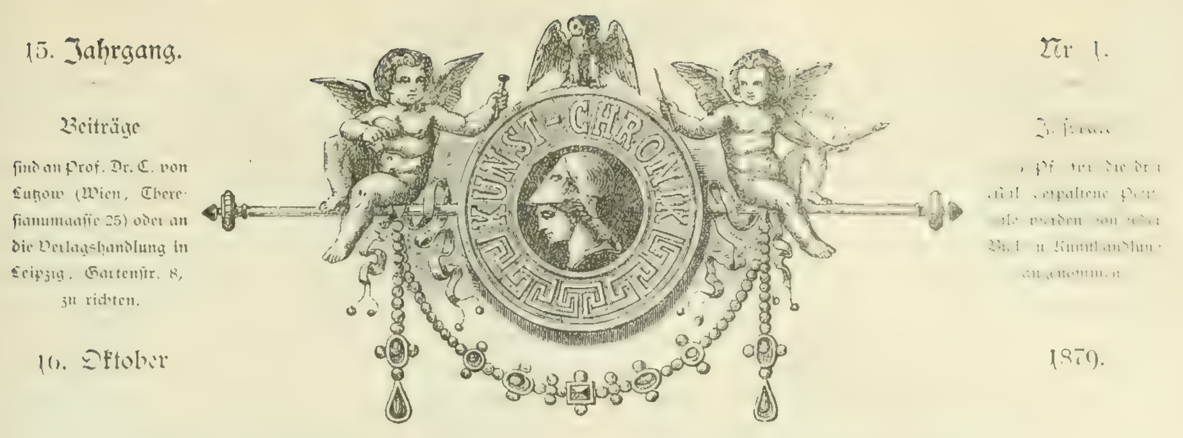
Nr. 1.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate [illegible] Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

16. Oktober

1879.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Neue Mittheilungen aus Olympia.

Der kürzlich erschienene dritte Band des offiziellen Werkes über Olympia, sowie die beendigte und die soeben eröffnete diesjährige Olympia-Ausstellung im Berliner Campo santo bieten einen willkommenen Ueberblick über das in den letzten Campagnen Erreichte.

Das prachtvoll ausgestattete Werk*) giebt in einem von den drei Herausgebern verfaßten Text eine Beschreibung der Arbeiten und der dabei maßgebend gewesenen Gesichtspunkte (Curtius); eine Erklärung der wichtigsten Fundstücke nebst dem Versuch der Wiederherstellung des Westgiebels (Treu), endlich eine beschreibende Analyse der Bauten und architektonischen Reste (Adler). Hinsichtlich der neuerdings gemachten beweglichen Funde kann ich auf meinen Bericht aus Olympia im letzten Winter (Nr. 21 der Kunst-Chronik v. J. 1879) verweisen. Die dort erwähnten merkwürdigen archaischen Reliefs und Statuetten, sowie der Kolossalkopf der Hera, die mehr als viele andere Werke den Uebergang aus kleinasiatischer Kunstweise in die hellenische zur Anschauung bringen, können jetzt in Gypsabgüssen betrachtet werden, zum Theil sind sie auch in dem Olympia-Werke abgebildet. Ein weiteres Wort der Erklärung hierüber erscheint überflüssig.

Höchst interessante Funde bilden die Marmorfragmente, welche sich in die Gruppen des Westgiebels einfügen und aus den zerstreuten Gliedern immer deutlicher eine einheitliche, groß empfundene Komposition vor unseren erstaunten Augen erstehen lassen. Es ist das Verdienst des archäologischen Leiters der Ausgrabungen, durch unermüdliches Vergleichen, Kombiniren, Zusammenpassen die Füllung des Westgiebels aus dem Zustande der Hypothesen fast schon in das Stadium der Gewißheit und Zweifellosigkeit gefördert zu haben.

In der Mitte steht jene herrliche Gestalt, der bis auf die Beine vom Knie an abwärts nichts wesentliches mehr mangelt; denn auch die rechte ausgestreckte Hand hat ihr neuerdings zugesprochen werden können, freilich eine andere, als die im Text und auf Tafel 36/37 vermuthungsweise angegebene. Bei dieser Figur ist man sehr versucht, die auch sonst bemängelte Zuverlässigkeit des braven Pausanias anzuzweifeln. Nach ihm soll es Peirithoos sein; aber ist das die Attitüde eines sich gegen wüthende Angriffe vertheidigenden Menschen? Ruhig und gemessen, ohne Leidenschaft steht er da, als ein Walter des Kampfes, an dem er selbst keinen Theil zu haben scheint — mir kaum noch fraglich, daß wir die Gestalt eines Gottes vor uns haben, der dann seinem Typus nach nur Apollo sein kann. Schon die Vergleichung mit dem Ostgiebel und den Giebelgruppen des äginetischen Tempels, wo ebenfalls der arbiter pugnae ruhig zwischen den hadernden Parteien steht, legt eine solche Deutung überaus nahe.

Die wilden Gruppen der kämpfenden Lapithen und Kentauren mit den geraubten und vertheidigten

*) Die Ausgrabungen zu Olympia. III. Uebersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1877—1878, herausgegeben von E. Curtius, F. Adler und G. Treu. Berlin, Ernst Wasmuth. 1879. 32 Folioseiten Text und 38 Tafeln, von denen 4 Photographien, 13 Lithographien, die übrigen Lichtdrucke von Römmler & Jonas.

Weibern geben ein dramatisches, überaus pathetisches und soweit sich dies bis jetzt erkennen läßt, zum Theil sehr glücklich komponirtes Gruppenbild. Die Schwierigkeiten der Aufgabe haben den Künstler offenbar nicht abgeschreckt, vielmehr scheint ihn das Interessante des Gegenstandes gereizt zu haben, die Schwierigkeiten zu überwinden. Alkamenes hatte hier keinen Vorgänger und wenn ihn Pausanias bezeichnet, als den *ἀνὴρ ἡλικίαν τε κατὰ Φειδίαν καὶ δευτερεῖα ἐνεγκάμενος σοφίας εἰς ποίησιν ἀγαλμάτων*, so glaube ich hinzufügen zu dürfen: *νικῶν δὲ ἐκεῖνον εἰς ποίησιν συμπλεγμάτων*. Denn Gruppenbildung in diesem Sinne war der künstlerischen Auffassung des gewaltigen attischen Alt Meisters fremd; sein Können richtete sich vor Allem auf die Schöpfung großartiger Typen; der Parthenonfries ist die anmuthigste Erzählung, Schilderung, keine Gruppenbildung im höheren Sinne des Wortes; die Giebelgruppen des Parthenon zeigen eine Reihe köstlicher, aber doch auch isolirter Gestalten, die ihre Aufmerksamkeit auf den Vorgang in der Mitte lenken. Alkamenes bringt hier ein neues Element in die hellenische Kunst, die zweckgemäße Gruppirung, den wirklich plastischen (nicht architektonischen) Aufbau der Bildwerke; es ist ihm noch nicht ganz gelungen; so wenig wie Paionios im Ostgiebel scheint er die Schwierigkeiten, die spitzen Ecken ungezwungen auszufüllen, ganz überwunden zu haben; aber er hat doch bereits den ersten Schritt auf dem Wege über Phidias hinaus gethan, auf dem zwei Menschenalter nach ihm Skopas und Praxiteles die hellenische Plastik zu ihrer Sonnenhöhe führten.

Somit erkennen wir in der Rekonstruktion der Giebelgruppen das werthvollste unter den Resultaten für die Geschichte der hellenischen Plastik, die uns die Olympia-Forschungen liefern, und es mag denen, die ein besonderes Interesse gerade für dieses Stück antiker Kunstgeschichte gefaßt haben, der Aufsatz von Treu in dem Olympia-Werk, auf dessen Wiedergabe wir ungern verzichten, warm empfohlen sein.

Von den in meinem früheren Bericht erwähnten römischen Imperatorentorsen aus den beiden ersten Jahrhunderten sind einige (leider nicht mehr!) auf den Lichtdrucktafeln vortrefflich wiedergegeben; sie bestätigen mein damals gegebenes Urtheil hinsichtlich der Vorzüglichkeit der Arbeit, die zugleich den Beweis liefert, mit welcher Achtung man in jenen späteren Jahrhunderten immer noch von Rom aus nach der ehrwürdigen hellenischen Kultusstätte blickte.

Auch den Hermes des Praxiteles haben wir in diesem Bande in fünf trefflichen Photographien auf vier Blättern der Gebrüder Romaidis vor uns; sie geben eine bessere Anschauung des herrlichen Werkes als der Gyps es zu thun im Stande ist. Die Frage über dieses Wunderwerk wird sobald nicht geschlossen werden; es ist also gerathen, sich sein letztes Wort noch zu reserviren; einstweilen bekenne ich mich zu den von Benndorf früher an dieser Stelle niedergelegten Ansichten und — Zweifeln!

Das letzte endlich, was den Pionieren am Alpheios gelungen ist und worauf das Olympia-Werk noch keinen Bezug nimmt (auch in meinem letzten Bericht konnte ich noch nichts davon erwähnen), ist die Rekonstruktion einiger Metopen des Olympieion. Die Atlas-Metope, bekanntlich einer der frühesten Funde, konnte schon nach weiteren Entdeckungen lüstern machen; indessen ist es erst ganz zuletzt gelungen, die Zusammensetzung einiger anderen Metopen aus den vorhandenen Trümmern zu sichern. Auch hier hat Treu's Scharfsinn und fleißiges Kombinationstalent die schönsten Resultate erzielt, die zugleich eine weitere Vermehrung dieser Architekturtheile wünschenswerth und wahrscheinlich machen. Es handelt sich bei allen diesen Bildern um die Arbeiten des Herakles: er reinigt den Stall des Augias, zeigt der (bereits längst im Louvre befindlichen) auf dem Felsen sitzenden Pallas einen der stymphalischen Vögel u. s. w. Der uns unbekannte Künstler der Metopen bekundet immer einen feinen Sinn für die dramatische Komposition und Nachdenken in der Lösung der schwierigen Aufgabe, den quadratischen Raum weise zu benutzen, ihn möglichst auszufüllen.

So steigt also vor unseren Blicken immer deutlicher das Bild des gewaltigen dorischen Zeustempels auf, wie er mit seinen fein verputzten, vielleicht farbigen Säulen aus Poros in Giebelfeldern und Metopen die streng und einfach geformten, aber großartig empfundenen Gebilde trug, die in glänzendem Marmor den frommen Hellenen die Thaten seiner Heiligen poetisch und anschaulich näher brachten.

Die Architektur, zu der uns diese Bemerkung hinüberleitet, hat in der letzten Campagne gleich günstige Resultate aufzuweisen und ist in dem Olympia-Werk durch einen sehr interessanten Aufsatz Adler's uns näher gerückt worden. Zunächst hat Herr Dörpfeld, der verdiente technische Leiter in der letzten Campagne, durch eine erneute, sehr genau angestellte Vermessung des Zeustempels das wichtige Resultat, zweifellos wie mir scheint, festgestellt, daß bei den Olympiabauten ein besonderer sonst nicht bekannter Maßstab, der olympische Fuß = 0,3206 — 0,3210 m., der wiederum in 16 Daktylen getheilt wurde, in Anwendung gewesen ist. Dies Maß gilt wahrscheinlich auch schon für das Heraion, dieses enfant terrible unter den griechischen Tempeln, über dessen schon von mir in meinem letzten Bericht angedeuteten Absonderheiten der Adler'sche Aufsatz genauere Details bringt. „Die Säulen

sind in den Dimensionen wie in den Detailbildungen sehr verschieden. Die Durchmesser schwanken von 1,00—1,29 m.; eine der Säulen, die 2. der Südreihe von Westen, hat 16, alle übrigen 20 Furchen. Je nach dem Materiale sind auch die einzelnen Säulentrommeln verschieden hoch bemessen; sie schwanken in der Höhe von 0,50—2,40 m. Dabei besitzen gerade die Säulen mit den höchsten Trommeln die kleinsten Durchmesser. Da auch die Axenentfernungen der Säulen verschiedene Maße zeigen, so ist es schwierig, ein genaues Verhältniß zwischen Durchmesser und Zwischenweite anzugeben; nur angenäherte Mittelwerthe lassen sich gewinnen. Das Mittel der Säulendurchmesser beträgt 1,19 m. und die mittlere Axenweite 3,27 m., daher ergiebt sich ein Verhältniß von 1 : $1^{3}/_{4}$, oder eine sehr seltene Weitstellung der Pteronsäulen."

Auf Tafel 34 werden in dem Maßstab von 1 : 50 diejenigen beiden Säulen abgebildet, bei denen die vermuthlich bei allen vorhandene Entasis nachweisbar war; dieselben veranschaulichen zugleich auf's deutlichste die auffallend verschiedene Proportionirung der Säulen und die ganz ungleiche Bildung der Echinen und Abaken.

Weiter werden das Philippeion, die Exedra des Herodes Attikus und die im Südwesten außerhalb der Altismauer liegende byzantinische Kirche besprochen und durch treffliche Abbildungen erläutert. Die Vorzüglichkeit der architektonischen Aufnahmen ist hier ganz besonders rühmend hervorzuheben. In Bezug auf das letztgenannte Gebäude führt Adler eine Ansicht durch, die er schon vor etwa zwei Jahren mit der ihm eigenthümlichen Wärme in der archäologischen Gesellschaft vertrat. Er erkennt in dem altgriechischen Bau, der später zu einer christlichen Kirche umgeformt ward, die Werkstatt des Phidias. Es läßt sich nicht verkennen, daß die von ihm beigebrachten Gründe sehr überzeugend sind; indessen muß man bei jeder Hypothese, sei sie noch so geistreich aufgestellt und wahrscheinlich gemacht, auf die Ueberraschung gefaßt sein, daß neue Indicien uns zu einem Umdenken zwingen.

Der dritte Band des Olympia-Werkes verbunden mit der Ausstellung werden im Stande sein, das Interesse für die Sache auch in den Kreisen der nicht fachmännisch gebildeten Alterthumsfreunde zu verbreiten.

Wir schließen mit dem Wunsche, daß die in diesen Wochen auf's Neue beginnende Arbeit neuen Segen bringen möge! Die Expedition setzt sich dies Mal aus den nämlichen Herren zusammen, wie im verflossenen Winter, nur kann Herr Dr. Furtwängler aus Gesundheitsrücksichten der guten Sache seine erprobte Kraft nicht wieder leihen, auch der Expeditionsarzt wird ein anderer sein, als der rühmlich bewährte Dr. Wyder. An Furtwängler's Stelle wird vermuthlich Herr Dr. Lolling aus Athen eintreten. Da Hermes, der Schutzheilige der Palaistriten und Schutzgeber der Olympia-Männern schon früher leibhaftig in seiner ganzen Herrlichkeit erschienen ist, so hoffen wir auch ferner auf seine, sowie des Apollon Epikurios Hülfe!

Bernhard Förster.

Die Raffael-Ausstellung in Dresden.

In Dresden findet gegenwärtig im Kunstausstellungsgebäude auf der Brühl'schen Terrasse die bereits früher in diesen Blättern angekündigte Raffael-Ausstellung statt. Dieselbe ist von der Ernst Arnold'schen Hof-Kunsthandlung (Adolf Gutbier) veranstaltet worden, welche bereits früher durch derartige Spezial-Ausstellungen anregend und bildend auf den Kunstsinn einzuwirken suchte. Auch die gegenwärtige Ausstellung, gefördert durch die Vorstände einiger größeren öffentlichen Sammlungen, wie durch Kunstfreunde und Künstler, ist mit Liebe zur Sache und nicht ohne Umsicht in das Werk gesetzt und bietet dem Publikum einen genußvollen Einblick in die reiche Thätigkeit Raffael's, der noch belehrender sein würde, wenn die Anordnung eine durchweg systematische gewesen wäre. Selbstverständlich konnte es sich von vorn herein bei dem Unternehmen nicht um die Ausstellungszwecken unzugänglichen Originalarbeiten des Urbinaten handeln, und nur durch Reproduktionen war es möglich, den Entwickelungsprozeß des nie ausruhenden, immer zu höheren Ausdrucksweisen emporsteigenden großen Meisters darzulegen. Zwar führt der Katalog einige Originalgemälde auf, indem er den, bei derartigen Leihausstellungen üblichen Grundsatz befolgt, die Werke unter den von den Eigenthümern angegebenen Benennungen zu verzeichnen: doch will die Authenticität aller dieser Bilder mehr oder weniger zweifelhaft erscheinen, einige derselben sind geschickte Pastichen, andere gute alte Kopien. Unter den ausgestellten Handzeichnungen dürften vielleicht einige von der Hand Raffael's herrühren. Dahin gehört insbesondere die schöne Zeichnung mit dem Kindermorde, aus der Sammlung Sr. k. Hoheit des Prinzen Georg von Sachsen, nach welcher Zeichnung, wie man annimmt, der ganz mit ihr übereinstimmende Stich Marc Anton's ausgeführt ist. Letzterer Stich ist in einem guten Druck neben der Zeichnung ausgestellt; ebenso das nach jener in neuerer Zeit gestochene Blatt von Steinla. Auch eine Studie zu dieser Darstellung, eine von Passavant erwähnte Federzeichnung mit einer von anderer Hand gezeichneten, architektonischen Einrahmung, ist aus der Sammlung des [illegible] vorhanden.

Hieran reihen sich einige Handzeichnungen aus den k. Kupferstichkabinetten von Dresden und München, wie Studien und Entwürfe aus der v. Biegeleben'schen Sammlung, sowie aus den Sammlungen der Frau Grahl und des Herrn B. Jolles in Dresden, der Gräfin Potocka in Krakau u. s. w. Außer diesen „Originalen des Meisters und Kopien" verzeichnet der Katalog 1376 „Reproduktionen". Dieselben bieten sich systematisch geordnet der Beschauung dar. Der Anordnung liegt der von Dr. Ruland bearbeitete, treffliche Katalog der Raffael Sammlung in Windsor zu Grunde. Die Anordnung Ruland's, nach den Gegenständen oder Darstellungsgebieten, verdiente aus verschiedenen Gründen vor der chronologischen Folge Passavant's den Vorzug; vor Allem gewährte ersteres System eine bessere Uebersichtlichkeit. Unter den Reproduktionen befinden sich zunächst zahlreiche gemalte und gezeichnete Kopien, wie Oelgemälde von Grosse, Hoffmann, Iblée u. A., ferner Aquarelle von Kächler, Weinhold, Kaiser, dem für die Arundel-Society thätigen Künstler; auch einige interessante Arbeiten älterer Maler befinden sich unter diesen Kopien, so zwei Bände, deren Blätter die sogenannten Tag- und Nachtstunden und die sieben Planeten in Gouachefarben wiedergeben. Neben diesen farbigen Reproduktionen enthält die Ausstellung gute Kreide- und Bleistiftzeichnungen nach Raffael, so von Schurig, dessen Arbeiten durch die photographischen Publikationen der Firma Brockmann rühmlich bekannt geworden sind, von Anton Krüger, R. Stang, Ufer und Koch. Besonderen Vorschub leistet dem Zwecke der Ausstellung die edle Kunst des Grabstichels, deren beste Kräfte sich von jeher an den Raffael'schen Werken erprobt haben. Von Interesse sind namentlich auch die sich darbietenden Vergleiche der Blätter, in welchen verschiedene Stecher einen und denselben Gegenstand wiedergeben. Eine Zusammenstellung der drei besten Stiche der Sixtinischen Madonna: der Stiche von F. Müller, M. Steinla und J. Keller, läßt die Müller'sche Arbeit immer noch als unerreicht erscheinen. Letzteres Blatt ist in einem prächtigen Abdruck vor der Schrift ausgestellt. Unter den übrigen Reproduktionen sind es besonders noch Photographien, aus welchen man das Werk Raffael's kennen lernt. Die photographische Technik, als kunstgeschichtliches Hilfsmittel von unschätzbarem Werthe, hat namentlich die Vorführung der Handzeichnungen, Skizzen und Studien sich angelegen sein lassen. Der nachhaltigeren Belehrung und dem Genuß des Dargebotenen kommt ein zweckentsprechender, von dem Veranstalter der Ausstellung, Herrn Ad. Gutbier, verfaßter Katalog zu Hilfe, welcher der obengenannten Ruland'schen Arbeit und, bezüglich der architektonischen Thätigkeit Raffael's, den Angaben v. Geymüller's folgt. Uebrigens liegen auch die Skulpturen, welche dem Meister zugeschrieben werden oder doch nach seinen Zeichnungen ausgeführt worden sind in Photographien aus und vervollständigen so das Bild, welches die Ausstellung von dem universalen Genius Raffael's sich zu geben bemüht. Erfreulich ist es, konstatiren zu können, daß das Publikum durch regen Besuch eine warme Theilnahme an dem Unternehmen bekundet. Der finanzielle Reinertrag desselben ist für die Kasse des sächsischen Künstler-Unterstützungsvereins bestimmt.

C. Clauß.

Wiedereröffnung der Kirche S. Salvatore in Venedig.

Soeben von Florenz zurückgekehrt, finde ich zu meiner größten Freude S. Salvatore, wie den Kunstfreunden bekannt, eine der schönsten Kirchen Venedigs, wiedereröffnet, nachdem sie wegen durchgreifender wohlgelungener Restauration 10 Jahre und 8 Monate geschlossen war. Am Tage der Transfiguration, dem 6. August, fand die feierliche Eröffnung statt. Man beabsichtigt jetzt, den Kirchthurm zu erhöhen und die Kosten durch freiwillige Beiträge der Gemeindeglieder, durch welche allein die Wiedereröffnung der schönen Kirche möglich wurde, zu decken.

Mit Rührung sah ich auf dem Hochaltare der Kirche Tizian's Transfiguration, sowie auf einem der Seitenaltäre jene berühmte Verkündigung mit der klassischen Unterschrift: fecit fecit, beides Arbeiten aus den letzten Lebensjahren Tizian's und doch voller Kraft und Schönheit. Wie umjubeln die Engelkinder die zur Jungfrau herabschwebende Taube; welch' jugendlich holde Schönheit zeigt der die Botschaft bringende Engel! Desgleichen der verklärte Christus. Das Tizianische ist so außerordentlich scharf ausgesprochen, daß schon aus weitester Ferne das Werk von Jedem, der Tizian kennt, sofort als seine Arbeit erkannt werden muß. Die Orgelflügel sind eine der sehr seltenen Arbeiten von Tizian's Bruder Francesco Vecellio. Sie sind auf beiden Seiten bemalt und stellen Transfiguration und Auferstehung einerseits, andererseits die Heiligen Augustinus und Theodorus dar.

Wer in der Akademie den herrlichen, dem G. Bellini zugeschriebenen Christus in Emmaus zu bewundern gewohnt war, muß sich nun schon bequemen, ihn in der Kapelle links am Hochaltar aufzusuchen, wo das merkwürdige Bild auf seinen früheren Platz zurückgekehrt ist und in seiner ruhigen Hoheit und Schönheit unbeschreibliche Wirkung ausübt. Es sollen Dokumente Bellini's Urheberschaft außer Zweifel lassen. Trotzdem wird das Bild von

den ersten Kennern dem Carpaccio zugeschrieben. Wir haben jedoch kein zweites Bild von Carpaccio, welches eine so tiefe Auffassung, mit so hoher Schönheit vereint, aufzuweisen im Stande ist. So dürfte denn doch wohl Bellini der Autor bleiben!

Bekanntlich enthält die Kirche viele Skulpturen, darunter Arbeiten von A. Vittoria, Girolamo Campagna und Sansovino. Letzterer hat hier seine schönste Figur gemeißelt, die bekannte Gestalt der „Hoffnung" am Grabmal des Dogen Francesco Veniero († 1556). Von größter Pracht ist dann das großartige Monument der beiden Dogen Lorenzo und Girolamo Priuli, deren vergoldete Bildnißstatuen, beide auf prächtigen Sarkophagen im Todesschlafe ausgestreckt, zwischen reich dekorirten Säulen ruhen. Das ganze reiche Monument, mit den Statuen der Namenspatrone der beiden Dogen geschmückt, rührt von G. dal Moro her.

Eine Beschreibung der Kirche zu geben, ist nicht die Absicht dieser Zeilen. Ich mache nur mit Freuden den Kunstfreunden die Mittheilung, daß die so lange verschlossenen Pforten dieses Heiligthums, eines der prächtigsten Denkmale von Venedigs einstiger Größe, welches überdies die Gebeine der Caterina Cornaro, der gefeierten Königin von Cypern, umschließt, sich wieder gastlich geöffnet haben und ihn von Neuem einladen, zu bewundern, was der Kunstfleiß einer großen Zeit hier geschaffen.

Venedig, im September 1879. **August Wolf.**

Kunstliteratur.

Hans Müller, Betrachtungen über das Studium der Kunstwissenschaft. Köln, Lengenfeld'sche Buchhandlung (E. Reißner & Ganz). 1878. 8. 32 S.

Ohne uns mit allen Ausführungen und der Begründungsart dieses lebendig und überzeugungsvoll geschriebenen Aufsatzes überall einverstanden erklären zu können, wollen wir doch auf ihn hinweisen, weil er einen sehr wichtigen Punkt über allerlei nebensächlichen Ausführungen vielleicht nicht deutlich genug als Hauptsache betont. Er tritt für die Vermehrung der Lehrstühle für die Kunstwissenschaft, besonders auch für die mittelalterliche, auf unseren Hochschulen sowie für vorbereitenden kunstgeschichtlichen Unterricht auf den Gymnasial- und Realschulanstalten um seiner allgemeinbildenden Kraft willen ein. Wir würden diesen letzteren Punkt für den praktischerweise zunächst einzuschlagenden halten: ist so erst das Interesse geweckt, so ergiebt sich das Bedürfniß, auf der Hochschule eine eingehendere Behandlung des Gegenstandes zu finden von selbst, und aus dem thatsächlich vorhandenen Bedürfniß folgt auch die Nothwendigkeit seiner Befriedigung. Einstweilen haben aber auf den Universitäten nur sehr Wenige das Bedürfniß, neben ihren Fachstudien kunstwissenschaftliche Vorträge um ihrer allgemein bildenden Kraft willen zu hören, weil die nothwendige Vorbedingung, die Anregung während der Zeit, in welcher gerade die Schaffung eines die allseitige Bildung begründenden Kenntnißvorrathes die Hauptaufgabe des Lernens ist, fehlt. Wir stimmen dem Verfasser zu, wenn er auf die Bedeutung des Zeichenunterrichts hinweist, können aber auch hier nur auf eine Besserung hoffen, wenn an der Wurzel angefangen wird: so lange der Zeichenlehrer nur elementare Bildung besitzt, wird keine Vorschrift vermögen, seinem Unterricht einen allgemeiner bildenden Charakter zu geben und auf den Werth der kunstwissenschaftlichen Betrachtung für die humane Bildung hinzuweisen. Für die Jugend ist es die Befähigung des Lehrers, welche ihr den Blick für die Bedeutung des Gegenstandes eröffnet. V. V.

Samuel Brassai, Von dem Vergnügen, welches durch Anschauen und Anhören schöner Gegenstände in uns erregt wird. Aus dem Magyarischen übersetzt von Hugo von Meltzl. Sonderabdruck aus der „Brassai Meltzl'schen Zeitschrift für vergleichende Literatur". Klausenburg, Johann Stein. 1877. 8. 66 S.

Die hier wiederabgedruckten, bereits 1832 in einer ungarischen Zeitschrift erschienenen zwei Aufsätze bieten einige gute und anregende Gedanken, welche wirksam hätten hervortreten können, wenn sie losgelöst von dem Feuilletonstil und dem durch diesen veranlaßten Beiwerk sich gezeigt hatten und wissenschaftlich durchgearbeitet worden wären. Damit hätte das auf ungarische Leser Berechnete, für deutsche Leser oft allzu Primitive, fallen müssen. Die Uebersetzung trägt nicht dazu bei, das Lesen zu einem erfreulichen zu machen, da der Uebersetzer der deutschen Sprache nicht ganz mächtig ist. Ob ihm oder dem Verfasser das „Anhören schöner Gegenstände" anzurechnen sei, wissen wir nicht zu entscheiden -- in Deutschland pflegt man „Gegenstände" zu sehen. V. V.

B. F. **Der Katalog der Gypsabgüsse des Berliner Museums** von C. Bötticher war abgesehen von seinen sonstigen (von Einigen freilich übertriebenen) Schattenseiten schon längst insofern veraltet, als eine sehr beträchtliche Anzahl neuer Erwerbungen nachträglich in ihm keine Aufnahme fanden. Der neue Katalog ist freilich zunächst auch bloß in ganz abgekürzter Form erschienen, indessen sind wir doch nunmehr bei jedem Werke im Stande, Fundort, Aufbewahrungsort, Material 2c. des Originals nebst den gedrungensten Andeutungen über die kunsthistorische Bedeutung desselben, sofern dies nöthig und dienlich schien, kennen zu lernen. Der Name des Herausgebers, Conze, leistet vollkommenste Bürgschaft dafür, daß wir uns allerorts auf dem Boden gesunder Methode und scharfer wissenschaftlicher Kritik befinden. Insofern ist das unansehnliche Heft ein äußerst willkommener Führer, der freilich den Wunsch nach der größeren Ausgabe nur noch steigert. Das Verlangen nach einem neuen Kataloge der antiken Originale (der alte Gerhard'sche ist mehr als veraltet) wird noch geraume Zeit ein unerfülltes bleiben. Direktor Conze ist zur Zeit auf einer größeren Reise in den Orient begriffen, dafür ist in der Person des kürzlich aus Athen heimgekehrten Dr. Körte dem Museum eine werthvolle Kraft gewonnen, wie wir hoffen dürfen, dauernd. — Die Sammlung der Gypse im Berliner Museum ist die vollständigste des Kontinents und bietet Allen, die hier Kunstgeschichte lehren oder studiren, ein willkommenes Hülfsmittel, das den Mangel an einer großen Anzahl hervorragender Originale weniger fühlbar macht.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Neue Erwerbungen des Berliner Kupferstichkabinets.** Direktor Lippmann hat kürzlich in Paris zwei Kupferstiche erworben, die wohl als Unica zu bezeichnen sind und von denen der eine überdies ein auffallendes Licht auf die noch immer im Dunkeln versteckten Anfänge der Grabstichelkunst wirft. Der letztere, ein Blatt von ungewöhnlichem Umfange, zeigt das Brustbild einer jungen Frau ganz im Profil nach links gewandt, etwa in halber Lebensgröße. Ihren Kopf bedeckt eine reich ornamentirte Brokathaube, von der ein breites Band, nur theilweise sichtbar, auf die rechte Schulter herabfällt, und ebenso reich ist auch der obere Saum des den Hals und einen Theil der Brust freilassenden Gewandes gestickt. Während in der subtilen Ausführung der Ornamente, welche die Hand eines Goldschmiedes verräth, wenn auch mit unbeholfenem Grabstichel eine volle malerische Wirkung erstrebt worden ist, hat der Künstler bei der Ausführung des nur mit einer kräftigen Linie umrissenen Gesichtes auf die Mitwirkung des Grab-

stichels verzichtet und — das ist eine der merkwürdigsten Eigenschaften des einzigen Blattes mit ungemein zartem Verständniß für Modellirung und Kolorit einen rosigen Hauch auf das feine Antlitz geworfen, der demselben ein individuelles Leben verleiht. Die Art dieser koloristischen Behandlung schließt jeden Gedanken an eine spätere Retouche oder gar an eine Fälschung aus. Die Tracht der dargestellten Frau, in der wir jedenfalls ein Porträt zu suchen haben, weist auf die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, und mit dieser Zeit stimmt auch die strenge, fast herbe Formenbehandlung, die eine auffallende Verwandtschaft mit der Stilrichtung Desiderio's da Settignano und anderer Donatello Schüler jener Epoche zeigt Florenz ist ohne Zweifel auch der Entstehungsort des merkwürdigen Blattes, welches wir als eine Incunabel des Kupferstiches bezeichnen müssen und das uns über die Anfänge der Grabstichelkunst ganz anderen Aufschluß gewährt, als die ältesten Niellen. — Das zweite Blatt ist gewiß um ein Menschenalter jünger. Es stellt den Profilkopf eines langhaarigen und langbartigen Mannes mit einem phantastischen, reich ornamentirten Helme dar, den die Unterschrift als EL GRAN TVRCO bezeichnet. Ein Porträt des Großsultans ist es jedoch nicht, da dagegen Haar- und Barttracht spricht. Die technische Behandlung, die sich in einer kräftigen Modellirung der Formen durch breite Schattenmassen bekundet, weist auf einen professionellen Stecher hin, der sich bereits der Ausdrucksmittel seiner Kunst völlig bewußt war. Aber er war kein selbständig erfindender Künstler, sondern arbeitete offenbar nach einer Vorlage, die ihm ein Venetianer aus der Umgebung des Gentile Bellini oder vielleicht gar dieser selbst geliefert hatte. In die Jahre 1479 und 1480 fällt ja die bekannte Reise des Malers nach Konstantinopel. Aus dieser Stadt sollen auch angeblich die beiden Blätter herrühren, welche Direktor Lippmann in Paris um einen Preis erworben hat, der in Anbetracht dessen, daß beide Stiche Unica sind, als ein verhältnißmäßig niedriger zu bezeichnen ist. — Zu gleicher Zeit hat Lippmann eine Reihe im Laufe dieses Jahres erworbener Kupferstiche und Handzeichnungen ausgestellt. Während die ersteren manche Lücke unseres Kupferstichkabinets glücklich ausfüllen, findet sich unter den letzteren noch manches interessante und kunstgeschichtlich wichtige Blatt, so z. B ein mit der Feder gezeichneter Entwurf Dürer's zum vorletzten Blatte seines Marienlebens (B. 94), der Himmelfahrt und Kronung der Madonna, ein lebensgroßes, in farbigen Stiften ausgeführtes männliches Portrat von Barthel Beham, ein in Wasserfarben sehr sorgfältig behandeltes männliches Brustbild von Hans Holbein dem Aelteren mit seinem Monogramm und eine für den Kupferstich gezeichnete Folge von fünf Blättern (Titelblatt und vier Landschaften) von Jan van Goyen.

†. **Im Mitteldeutschen Kunstgewerbeverein zu Frankfurt a. M.** ist an Stelle der ersten Abtheilung der Textil-Sammlung des Herrn J Krauth, welche Monate lang immer neues Interesse erregte, jetzt deren zweite Abtheilung ausgestellt, welche die Handarbeiten in Buntstickereien, Applikationsarbeiten, Spitzen und dergleichen umfaßt. Man findet da die mannigfaltigsten Arbeiten aus Deutschland, Spanien, den Niederlanden, Italien, Frankreich, welche ein überraschend vollständiges Bild der Kunstfertigkeit dieser Länder seit dem 15. Jahrhundert geben. Wir machen ganz besonders auf die prächtigen spanischen Applikationsarbeiten und Nadelspitzen des 16 und 17. Jahrh aufmerksam, welche ebenso originell wie selten sind. Die Freunde des Kunstgewerbes und namentlich die Damen werden diese seltene Gelegenheit nicht versäumen, eine so interessante und werthvolle Sammlung zu besichtigen. Außer den Handarbeiten ist auch eine vorzügliche Kollektion Ledertapeten aus Frankreich, den Niederlanden und Afrika (16.—19. Jahrh.) ausgestellt.

* **Im Wiener Belvedere** werden bereits seit längerer Zeit eifrige Vorbereitungen für die Uebersiedelung der kais. Gemäldegalerie in das neue Museum am Burgring getroffen. Dasselbe steht jetzt, mit Ausnahme der Kuppel, im Aeußeren vollendet da und wird, nach den gegenwärtigen Dispositionen, bis 1882 auch im Inneren so weit fertig sein, um die Sammlungen aufzunehmen. Die Gemäldegalerie wird im neuen Hause wesentlich vermehrt erscheinen durch die bisher in verschiedenen kais. Schlössern verstreuten Bilder, zu denen u. A. auch eine Auswahl der jetzt im unteren Belvedere befindlichen Gemälde (die beiden Holbein, der köstliche Clouet u. s. w.) kommen werden. Für die Eröffnung der neuen Galerie wird ein doppelter Katalog vorbereitet, einer in kurzer Fassung, und ein zweiter mit ausführlicher Beschreibung und Würdigung der Bilder, nebst beigefügten Monogrammen, geschichtlicher Einleitung über die Entstehung der Galerie und allen sonstigen erwünschten Nachweisungen; dieser raisonnirende Katalog dürfte drei Bände umfassen. Gegenwärtig ist man damit beschäftigt, die Rahmen der Bilder zuzurichten, mit neuen geschmackvolleren Inschrifttäfelchen zu versehen und so für die neue Anordnung, welche bereits im Wesentlichen festgestellt ist, in Stand zu setzen.

Vermischte Nachrichten.

x. **Das Ballfest zu Ehren des Deutschen Reichsgerichts,** welches die Stadt Leipzig am 1. Oktober veranstaltete, verdient der Erwähnung auch in diesen Blättern. Zuschauerraum und Bühne des neuen Theaters waren für diesen Tag nach den Plänen des erst seit Kurzem fungirenden städtischen Baudirektors Hugo Licht in einen Festsaal verwandelt, der einen überaus prächtigen Anblick gewährte. Der Bühnenraum war mit einem einzigen, aus hölzernem Gitterwerk gebildeten Gewölbe überspannt, dessen Verkleidung aus einem mit grünem Laubwerk bemalten Velarium bestand. In das Gewölbe waren zu beiden Seiten eine Reihe in gleicher Weise hergestellte Kappengewölbe eingeschnitten, die, auf laubumwundenen hölzernen Säulen ruhend, die Ueberdachung von ebensoviel die beiden Seiten der Bühne abschließenden Nischen bildeten. Die Hinterwand schloß ein prachtvoll mit erotischen Gewächsen und Prachtvasen geschmücktes Buffet und eine darüber angebrachte Musikbühne ab. Auf der Mitte des Bühnenraumes erhob sich in reichem Aufbau ein Kühlung spendender Springbrunnen. Eine malerisch angelegte Freitreppe führte von dem ersten Range herab auf das das Parket und den Orchesterraum überdeckende Podium. Reicher Teppich- und Pflanzenschmuck vollendete den farbenprächtigen Eindruck, den der weite Raum unter Mitwirkung der glänzenden Toiletten des zum Feste erschienenen Damenflors darbot. Wenn etwas, so hat diese treffliche Leistung in der ephemeren Dekoration die Wahl des neuen Baudirektors gerechtfertigt, der in einer kurzen Spanne Zeit das Werk erdachte, zur Ausführung vorbereitete und den Aufbau innerhalb der gegebenen Frist von 30 Stunden zu ermöglichen wußte.

P. S **In Siena** fand am 20. September, dem italienischen Nationalfesttage, die feierliche Enthüllung eines Monumentes statt, welches der Erinnerung an die in den vaterländischen Kämpfen gefallenen Söhne der Provinz von Siena gewidmet ist. Die Marmorstatue der Italia, die sich auf Piazza dell' Indipendenza vor einer Loggia mit drei Rundbogen erhebt, entstammt dem Atelier des einheimischen Bildhauers Cav. Tito Sarrocchi und verdient alle Anerkennung wegen ihrer monumentalen Auffassung, einer Eigenschaft, die man bei der modernen Skulptur Italiens nur zu häufig zu vermissen hat. Die schlanke jugendliche Gestalt, mit Helm und ornamentirtem Panzer gerüstet und mit langem Gewand und massig behandeltem Ueberwurf bekleidet, steht gesenkten Hauptes da, mit dem linken Fuß auf eine Fessel tretend, in der linken Hand ein Scepter, in der Rechten einen Lorbeerkranz haltend, an dem ein Band mit der Inschrift: „Ai prodi Senesi per me caduti“ befestigt ist und den sie auf einen zu ihrer rechten Seite am Boden liegenden todten Löwen, dem ein zerbrochener Speer im Rücken steckt, niederzulegen im Begriff steht. Zu dem edlen Ausdruck des lockenumwallten Hauptes, der ungesuchten Haltung, der glücklichen Anwendung des Contraposto und dem stilvollen Fluß der Gewandung gesellt sich der Vorzug, daß die Figur von allen Seiten gefällige Konturen darbietet. Der todte Löwe, der etwas niedriger als die auf einem Felsen stehende Italia nicht ohne einen gewissen Zwang angebracht ist, zeigt leider auch ein mangelhaftes Naturstudium und eine allzu skizzenhafte Ausführung, die der symbolischen Idee, deren Träger er sein soll, nicht angemessen erscheint. Zum Nachtheil gereicht der Wirkung der Statue, die 2,75 m. mißt, das ungünstige Verhältniß des 2,10 m.

hohen Postaments zu derselben, das die Namen der Gefallenen trägt und durch einen Fries abgeschlossen wird, der an der Vorder- und Rückseite in Relief die Wappen der Städte der sienesischen Provinz, an den beiden anderen Seiten Trophäen enthält. Trotz der angeführten Mängel darf Siena dieses jüngste öffentliche Monument als eine würdige Zierde begrüßen, und jeder Freund ernsten künstlerischen Strebens wird mit Befriedigung hier eine Richtung verfolgt sehen, die von der krankhaften Sucht nach äußerlichem Effekt und der inneren Leerheit, die sich in der neueren Skulptur Italiens so breit machen, durchaus frei ist. Sarrocchi, ein Schüler Dupré's und weiteren Kreisen durch seine auf der Wiener Weltausstellung vom Jahre 1873 preisgekrönte Tobiasgruppe bekannt, giebt sich auch in seinen übrigen Kompositionen, von denen mehrere sich in Siena befinden, andere, die für auswärts gearbeitet wurden, im Atelier des Künstlers im Modelle zu sehen sind, als einen Anhänger strenger Prinzipien zu erkennen; so in der überlebensgroßen Statue des Michelangelo in Villa Saracini und der ebendaselbst befindlichen Springbrunnengruppe eines Putto mit Delphin, deren Motiv an die bekannte antike Komposition des Knaben mit der Gans anklingt, wie in verschiedenen Arbeiten für den Sieneser Kirchhof der Misericordia, von denen ein auf die Fackel gestützter Genius des Todes von höchst anmuthiger Formengebung und Bewegung und namentlich die unlängst entstandene „Vision Ezechiels", ein Werk voll dramatischer Kraft und von seltener Einfachheit hervorgehoben sein möge. Im Hinblick auf Leistungen dieser Art muß es lebhaft beklagt werden, daß auch ein Künstler von so entschiedenem höheren Streben bisweilen zu Koncessionen an den Ungeschmack gezwungen ist, der auf den italienischen Friedhöfen sein Unwesen treibt, und beispielsweise mit einer weiblichen Statue, die gegenwärtig im Thonmodell fertig, das Gebiet jener angeblichen Allegorien betritt, die, mit staunenswerth gearbeiteten Spitzenmustern behängt und nach dem neuesten Modejournal aufgeputzt, als Repräsentantinnen des Glaubens, der Liebe und anderer Tugenden — in diesem Falle der Gratitudo, die das Kreuz eines Verstorbenen mit einem Kranze schmückt — figuriren und, größtentheils Porträtfiguren, die Tendenz des „verismo" auch auf das Gebiet der Idealbildungen zu übertragen suchen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Schulz, A., Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. Leipzig 1879. S. Hirzel. I Band, XVIII u. 520 S. gr. 8°. M. 13. —

Zeitschriften.

The Academy. No. 387.
J. Pye und J. Lewis Roget: Notes and memoranda respecting the „Liber Studiorum" of J. M. W. Turner, von Fr. Wedmore. — The Liverpool autumn exhibition. — P. F. Poole †.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 9.
Ein Spinett vom Jahre 1580, von A. Essenwein. (Mit Abbild.) — Raritäten des schlesischen Kirchenschatzes, von E. Wernicke.

L'Art. No. 249.
Lettres de Nuremberg, von Stockbauer. (Mit Abbild.) — Une collection génoise, von A. de Latour. (Mit Abbild.) — Fr. de Rimini, von Ch. Yriarte.

Deutsche Bauzeitung. No. 77 u. 79.
Von der Gewerbe-Ausstellung zu Berlin, von A. Schütz. — Die Ausgrabungen von Olympia, von F. Adler. (Mit Abbild.) — Die Architektur auf der Ausstellung der Akademie der Künste zu Berlin.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 8.
Aeltere Goldschmiedkunstwerke in Oesterreich-Ungarn, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Bettdecke; Adresse des Landkreises Nepomuk anlässlich der silb. Hochzeitsfeier des österr. Kaiserpaares; Uhr; Gitterthür aus Schmiedeeisen; Ofenthüre; Crendenz.

Chronique des Arts. No. 30.
Observations sur deux dessins de Raphaël au Musée du Louvre, von Paliard.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke in Berlin. Kupferstiche, Radirungen, Zeichnungen, Kunsthandbücher, Prachtwerke, ein reiches Werk von D. Chodowiecki u. s. w. Versteigerung am 27. October. (1515 Nummern.)

Inserate.

Preisermässigung.

Um mit dem noch vorhandenen kleinen Vorrathe des reich illustrirten Prachtwerks:

Kunst und Kunstgewerbe
auf der
Wiener Weltausstellung
1873.

Unter Mitwirkung von *H. Auer, Br. Bucher, R. v. Eitelberger, A. v. Enders, Jac. Falke, Jos. Langl, Fr. Lippmann, Br. Meyer, Mor. Thausing, A. Woltmann* u. A.
herausgegeben von
Carl von Lützow.

66 Bogen. — Mit 388 Holzschnitten und 5 Kupfern.

zu räumen, habe ich mich entschlossen, den Preis von heute ab von
32 Mark auf 10 Mark
herabzusetzen. Eleg. geb. Exempl. werden mit 13 M. 50 Pf. berechnet.

Bei der vorzüglich schönen Ausstattung und dem reichen, dauernden Werth bewahrenden Inhalte eignet sich das Werk ganz besonders zu **Prämien** an Kunstgewerblichen Lehranstalten, sowie auch zu Festgeschenken an junge Leute, welche die künstlerische Laufbahn einschlagen.

Leipzig, 1. Oktober 1879. **E. A. Seemann.**

Verlag von **S. Hirzel** in **Leipzig.**
Soeben erschien:
Das
Höfische Leben
zur Zeit
der Minnesinger
von
Dr. Alwin Schultz
a. o. Prof. d. Kunstgeschichte a. d. Universität Breslau.
Erster Band.
Mit 111 Holzschnitten.
Royal 8. Preis: geheftet *M.* 13.—
elegant gebunden *M.* 16. —

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Die Galerie zu Kassel
in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Kunsthistorische Bilderbogen.

246 Tafeln in 10 Sammlungen.

br. 20 M. 50 Pf.; in 2 Bänden (Atlasformat) geb. 27 M. 50 Pf.

Zu diesem die gesammte Kunstgeschichte mit Einschluss der Geschichte der Kunstgewerbe illustrirenden, über 2000 Abbildungen enthaltenden Werke, erscheint ein erläuterndes



aus der Feder eines hervorragenden Fachgelehrten, von welchem das 1. Heft (Das Alterthum) u. das 2. (Das Mittelalter) à 60 Pf. bereits erschienen ist, das 3. u. 4. (Neuere Zeit) sich unter der Presse befindet.

Unter der Presse:

Der Cicerone.

Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.
Von **Jac. Burckhardt.**
Vierte Auflage,
bearbeitet von **Dr. W. Bode.**
2 Theile br. 12 M. 20 Pf.; eleg geb. 14 M. 50 Pf.

Von dem jetzigen Herausgeber mit der grössten Sorgfalt durchgesehen und in einzelnen Partien gänzlich umgearbeitet, hat diese neue Auflage des allen Kunstfreunden unentbehrlichen Rathgebers noch besonders durch die bequeme u. übersichtliche Anordnung der Register gewonnen.

Im Verlage von **Paul Bette, Berlin,** erscheint:

Wentzel Jamitzer's
Entwürfe
zu
Prachtgefässen in Silber und Gold.

70 Blatt Photolithographien, 109 Entwürfe.

Nach den Kupferstichen des Wentzel Jamitzer (Meister v. 1551) und des Virgil Solis.

Herausgegeben von

R. Bergau in Nürnberg.

Quartformat: Preis in Mappe Mrk 20.

Soeben ist erschienen:

Katalog zur

Raphael-Ausstellung
in **Dresden,**

nach dem von Hofrath Dr. Ruland verfassten Verzeichnisse der Raphael-Sammlung in Windsor bearbeitet von A. Gutbier.

Preis M. 1.20.

Ein systematisches Verzeichniss aller Werke Raphaels und deren vorzüglichsten Reproductionen.

Dresden, September 1879.
Ernst Arnold,
(3) Königl. Hofkunsthandlung.

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16. Kataloge gratis und franco. (10)

Dresden,

Winckelmannstr. 15, zunächst dem Böhm. Bahnhof.

Permanente Ausstellung
von
Ernst Arnold's Kunstverlag,

enthaltend die hervorragendsten Gemälde der **Dresdener Galerie** in Kupferstichen von den besten Meistern des Grabstichels. — Geöffnet von 9 bis 2 Uhr und auf besonderen Wunsch zu jeder Tageszeit. (12)

H. G. Gutekunst's
Kunst-Auktion XV, Stuttgart.

Am 30. Oktober u. folgende Tage Versteigerung einer reichen Sammlung von Porcellanfiguren u. Gefässen, Krügen, Gläsern. Waffen etc. u. anderer Antiquitäten. 437 Nummern.

Kataloge gratis gegen Einsendung des Portos. (1)

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung.
Stuttgart, Oktober 1879.

Von meinem soeben erschienenen, sehr reichhaltigen

Kunstlager-Katalog V,

Originalradirungen etc. älterer Maler, sowie Grabstichelblätter älterer und neuerer Meister (2118 Nummern) enthaltend, stehen Kunstliebhabern, auf Verlangen, Exemplare gratis u. franco zu Diensten. (3)

Dresden, 24. September 1879.
Franz Meyer,
Kunsthändler, Seminarstrasse 7.

Antiquar **Kerler** in Ulm
kauft (2)
Nagler's Künstlerlexicon. 22 Bde.

H. G. Gutekunst's
Kunst-Auktion XVI, Stuttgart.

Am 4. Nov. u. folgende Tage Versteigerung der Kupferstich-Sammlung d. Herrn A. Ebner und anderer Kunstfreunde. 1240 Nummern;

im Anschluss hieran: Auktion Nr. XVII. Sammlung von Holzschnitt-Werken des 16. Jahrhunderts etc. 132 Nummern.

Kataloge gratis gegen Einsendung des Portos. (1)

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung.
Stuttgart, October 1879.

Kölner Gemälde-Auktion.

Die erste Abtheilung des reichhaltigen **Gemälde-Lagers** des **Herrn Friedr. Kayser in Frankfurt** a/Main kommt den **28.—30. Oktober** durch den Unterzeichneten in **Köln** zur Versteigerung; dieselbe **enthält vorzügliche Bilder,** und zwar **286 Arbeiten älterer Meister** und **104 moderner Maler.**—

Illustrirte Kataloge sind zu haben

J. M. Heberle
(H. Lempertz' Söhne) in **Köln.**

Oelgemälde

alter Meister, wie solche im Handel nur selten vorkommen, aus einer berühmten Galerie stammend, sind mir mit der Bedingung übergeben worden, dieselben unter Discretion und ohne Sensation zu erregen, zu verkaufen.

Marie Tempel,
(2) Lessingstr. 12, part. rechts in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.
Reise eines Kunstfreundes durch Italien.
1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Hierzu eine Beilage von E. A. Seemann und eine desgl. von J. J. Weber in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

23. Oktober

Nr. 2.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Vandalen in Regensburg und Nürnberg.

Auf der Reise zur Münchener Ausstellung nahm ich den Weg über Regensburg und Nürnberg. Die Kunstschätze beider Städte sind allbekannt, ebenso der Vandalismus der Nürnberger Stadträthe und Fabrikanten, welche das altehrwürdige deutsche Siena durchaus modernisiren wollen. Wozu also nochmals davon sprechen? Wozu in dem Kampfe, in dem bekanntlich selbst Götter vergeblich streiten, noch eine Lanze brechen? Unverstand ist beharrlich, er scheint das wirkliche „Ding an sich" zu sein, das nie untergeht, sich nie ändert. Die Formen, in denen er zum Ausdruck kommt, wechseln, seine Träger kommen und vergehen wie die Blätter des Waldes, er aber bleibt unberührt, ewig, unabänderlich! Der Vernünftige giebt ja immer nach, es bleibt ihm auch selten etwas Anderes übrig, da er meist in verschwindender Minorität ist. Die deutsche Presse scheint den vergeblichen Kampf aufgegeben, scheint eben nachgegeben zu haben und läßt es nun ruhig geschehen, daß Nürnbergs herrliche Mauern fallen. Herr A. W. Faber, weltbekannt durch seine trefflichen Bleistifte, läßt sich's sogar viel kosten, um den Vandalenplan zu fördern. Von einem Manne, der so großartige Schenkungen an das Gewerbemuseum macht, der bei jeder Gelegenheit soviel Intelligenz und Liebe zur Kunst zeigt, ist es geradezu unbegreiflich, wie er seinen Namen, seinen Einfluß und sein Geld zu einem so talentlosen Plan hergeben kann.

Die Mauern müssen fallen! Das ist Rathsbeschluß, und was da einmal beschlossen, soll unabänderlich sein. Die Nürnberger Rathsherren scheinen sammt und sonders unfehlbarer als der Papst zu sein, und die ganze Kunstliteratur ist ihnen Hekuba. Faber fügt sich dieser „Fügung Gottes" und macht in einem unlängst erschienenen illustrirten Hefte Vorschläge, wie eine Zinshaus-Kasernenringstraße die Mauern ersetzen soll.

„Ja um Gottes willen," — sagte ich zu einem hervorragenden Manne der besten Kreise Nürnberg's — „ist denn da absolut nichts mehr zu machen? Haben Sie denn keine großen einflußreichen Zeitungen? Hat denn die bayerische Regierung alle schönen Traditionen in so kurzer Zeit aufgegeben? Hat denn das ganze Heer ausgezeichneter Schriftsteller in Deutschland ganz vergebens gelebt und gewirkt? Wir Croaten sind arg verschrieen als Barbaren, aber das kann ich Ihnen versichern, in Croatien wäre so etwas unmöglich." — Seufzend antwortete man mir: „Es ist nichts zu thun. Gegen die Alterthümer herrscht bei uns eine förmliche Wuth; es wird im öffentlichen und im Privatleben dagegen mit wahrer Erbitterung gekämpft. Eine Kirche werden sie, wenn nöthig, restauriren; aber wenn ein schönes Chörlein, ein herrliches gothisches Haus baufällig ist, freuen sie sich dessen und sind froh, Gelegenheit zu finden, den „alten Kram" durch einen modernen Kasten zu ersetzen. Wer dagegen ankämpft, ist ein „Phantast". Daß man bei Ihnen, was noch Schönes übrig ist, pietätvoll bewahrt, begreife ich, weil Sie nur noch wenig haben. Bei Ihnen haben die Türken das besorgt, was wir bei uns nun selbst leisten. Der Regierung sind die Pläne genehm, die eine Erweiterung der Stadt ermöglichen, sie sieht es sogar sehr ungern, wenn man gegen dasjenige kämpft, was sie die Prosperität der Stadt nennt."

Wenig getröstet durch diese Auskunft durchwandelte ich die herrliche, dem Untergange geweihte Stadt, die in einigen Decennien „ein neues Stuttgart" werden soll. Die bodenfesten Bretterbuden auf dem schönen Marktplatz verdecken noch immer den größten und schönsten Platz der Stadt und das reizvollste Monument derselben, den „schönen Brunnen". Wundern Sie sich nicht, wenn Sie demnächst hören, daß auch dieser demolirt werden soll, denn es scheint, daß den Bretterbuden ein längeres Leben beschieden ist, als den alten Denkmälern der Stadt. „Unser erster Bürgermeister ist eben sehr für's Praktische" antwortete mir ein Bürger, den ich um die Ursache der letzteren Unbegreiflichkeit fragte.

Eine interessante „berechtigte Eigenthümlichkeit" von Nürnberg ist es, daß man viel mehr als anderswo die liebe, durch den Tüncherquast hergestellte, Uniformität liebt. Im Rathhaus sind nicht nur alle Reliefs dick mit Kalk überzogen, sondern sogar alte Eichenkästen, alte holzgeschnitzte Eichenthüren! Da der Sinn des Bürgermeisters sosehr auf's „Praktische" gerichtet ist, wäre es vielleicht doch noch praktischer, diese Gegenstände zu veräußern; denn es hat sich bei der Herabnahme von Kalkschichten bei einigen Thüren erwiesen, daß darunter alte kostbare Intarsien verborgen sind. Die Fresken im Rathhause, den Einzug Maximilian's darstellend, sind merkwürdigerweise bisher noch nicht übertüncht oder herabgeschlagen; dafür aber sind einige von den Stationen Krafft's auf der Straße zum Friedhofe im kläglichsten Zustande. Manche sind nämlich an Häuser und Gartenmauern gelehnt; so oft nun diese getüncht werden, fährt man mit demselben Quast ruhig auch über das herrliche Relief, um so die liebe Einheit mit dem betreffenden Hause herzustellen. Fingerdick verpappt trauern diese Denkmale deutschen Kunstsinnes unter den Händen der Epigonen der einstigen „Herrgottsschwärzer", die so zu wahrhaftigen „Herrgottstünchern" geworden sind*).

Regensburg eifert Nürnberg in diesen „praktischen" Bestrebungen recht wacker nach. Alte romanische, schön stulpirte Thore werden fleißig herausgeschlagen, schöne alte Höfe hübsch sauber geweißt, und die Vorbeern des Nürnberger Magistrates scheinen die wohlweisen Herren von der Regensburger Stadtvertretung nicht ruhen zu lassen. Denn auch sie haben das Demolirungsfieber. Vor der Brücke, über die man nach „Stadtamhof" geht, steht am Schlusse einer schmalen Gasse der schöne alte Wasserthurm. Wird er niedergerissen, so dürften gute zwanzig Centimeter an Breite für die Ausfahrt auf die Brücke gewonnen werden. Dies genügt, um dem Thurme das Genick zu brechen; er muß nieder, so wie die Nürnberger Stadtmauern. Am Rathhaus in Regensburg ist ein sehr schönes Fresco von Bocksberger, einen Thierkampf vorstellend; das Fresco muß herunter, da ein Gewölbe im Inneren restaurirt wird und die findigen Architekten von Regensburg dies ohne Zerstörung der Fresken nicht bewerkstelligen können. Wenn's gut geht, wird das ganze altehrwürdige Rathhaus in rosenrothen Tinten getüncht. Wie wäre es, wenn man hierbei auch den fatalen Erker beseitigte? Er ist gar so unmodern!

Kunst- und Alterthumsfreunde wird es interessiren, zu vernehmen, daß die Sammlungen des historischen Vereins zu Regensburg und die Alterthümer aus dem alten Dome in der S. Ulrichskirche nächst der Kathedrale zweckmäßig untergebracht werden sollen. Die Aufstellung leitet der kundige und verdienstvolle Custos, Herr Pfarrer Dahlem.

Der Domschatz birgt seit nicht langer Zeit zwei sehr schöne Reliquienschreine; einer ist geschmückt mit Grubenemail, der andere ganz in Limusiner Email gearbeitet. Auffallend war es mir, daß die Herrlichkeiten des Domschatzes nur vom Küster gehütet werden. Für uns Reisende ist das zwar viel bequemer; ob es aber für die Schätze eine genügende Aufsicht ist, wäre denn doch zu bezweifeln.

Agram, im Oktober 1879.

Prof. Dr. J. **Kršnjavi.**

*) Am Mittelfenster der Löffelholzischen Kapelle an der Sebaldskirche zu Nürnberg befindet sich ein ehernes Bild des Gekreuzigten. „Von diesem Christkreuze haben die Nürnberger den Spottnamen »Herrgottsschwärzer« erhalten. Der Sage nach soll das Kreuz nämlich von Silber sein und bei der Ausbesserung der Rath befohlen haben, es schwarz zu übertünchen, um es vor den im dreißigjährigen Kriege durchstreifenden Soldatenbanden zu bewahren." Retberg, Nürnberg's Kunstleben, S. 95. — Ein anderes Beispiel dieser Nürnberger Schwärzerei theilt Bergau in dem eben in der Zeitschrift erscheinenden Aufsatz über die dortigen Kunstgießer mit Anm. d. Red

Kunstliteratur.

Allgemeines Künstlerlexikon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler. Zweite Auflage. Umgearbeitet und ergänzt von A. Seubert. Band 2 und 3 (Schluß). Stuttgart, Ebner & Seubert. 1878 u. 1879. 8.

Eine der Anforderungen, die an ein Wörterbuch zu machen sind, dessen Inhalt bis an die Personen und die Ereignisse der Gegenwart hinanreicht, ist die, daß es seinen Weg von A bis Z in möglichst kurzer Zeit zurücklege, weil sonst der Begriff der Gegenwart verloren geht, wenn zwischen dem Anfang und dem Ende des Werkes mehrere Jahre liegen. Wie sich

neuerdings unter den größeren Konversations-Lexicis die dritte Auflage des Meyer'schen (die, beiläufig gesagt, auch in den die Künstler betreffenden Artikeln von großem Werthe ist, daher auch unserem Künstler-Lexikon manchmal als Quelle gedient hat) neben vielen anderen Vorzügen auch durch den des schnellen Erscheinens auszeichnet, so auch die vorliegende zweite Auflage des Seubert'schen Künstlerlexikons. Ihre drei ziemlich starken Bände wurden in kaum anderthalb Jahren absolvirt. Das konnten sie sicher nur dadurch, daß gleich beim Beginn des Druckes des ersten Bandes das ganze Manuscript fast druckfertig vorlag, also eine bestimmte zeitliche und räumliche Grenze für das Erscheinen des Werkes vorhergesagt und eingehalten werden konnte.

Warum sich auf dem Titel Herr A. Seubert nicht als eigentlichen Verfasser, sondern bescheidener Weise nur als den Umarbeiter und Ergänzer nennt, ist dem klar, der weiß, daß die erste Auflage in Folge ihres sich auf 8 Jahre erstreckenden Erscheinens drei Verfasser nach einander hatte, deren letzter ebenfalls A. Seubert war. Da aber jene erste Auflage eine gänzliche Umarbeitung und gründliche Vervollständigung erfahren mußte und wirklich erfahren hat, so hätte, deucht uns, Herr Seubert, wie er den viel richtigeren Ausdruck „Allgemeines Künstlerlexikon" dem Ausdruck „Die Künstler aller Zeiten und Völker" vorzog, sich auch ohne unwahr zu sein, als Verfasser nennen können.

Wenn wir in einer in d. Bl. (Bd. XIII, Nr. 37) bereits erfolgten Besprechung des ersten Bandes noch auf manche Lücken hinwiesen und manche Quellen als unbeachtet gelassen oder nicht hinlänglich benutzt namhaft machen mußten, so können wir zu unserer Freude den beiden folgenden Bänden nachrühmen, daß sie, je weiter sie fortschreiten, desto weniger derartige Lücken und Mängel offenbaren. An Vollständigkeit in der Aufnahme der Künstler und ihrer Lebensumstände, an Richtigkeit in der Auswahl und der Angabe des zu Erwähnenden hat das Lexikon bis zu seinem Ende sich immer mehr vervollkommnet, so daß es uns jetzt unmöglich wäre, ein verhältnißmäßig eben so langes Verzeichniß von fehlenden Künstlern und fehlenden Daten aufzustellen, wie wir es beim ersten Bande thun mußten. Nicht als ob nicht noch Manches nachzutragen und manche kleine Verbesserung zu machen wäre, von denen wir unten einige anführen wollen, aber im Allgemeinen läßt sich nunmehr dem Lexikon das Lob der Vollständigkeit und der hinlänglichen Berücksichtigung der neuesten Schöpfungen der Kunstwelt nicht versagen.

Eine andere Anforderung, die man an ein Künstlerlexikon zu stellen hat, ist die, daß es in der Ausdehnung der Artikel je nach der Wichtigkeit und kunstgeschichtlichen Bedeutung des betreffenden Künstlers eine gewisse Gleichmäßigkeit zu beobachten hat, daß also die Ausdehnung der einzelnen Artikel in der Regel von der kunstgeschichtlichen Bedeutung und Wichtigkeit der Künstler abhängt, wobei allerdings auch die Lebensdauer, die mehr oder weniger mannigfaltigen Lebensschicksale und die Zahl der bedeutenden Werke des Künstlers in Betracht zu ziehen sind. Wir haben bereits in der Besprechung des ersten Bandes unseres Lexikons hervorgehoben, daß die neue Auflage im Vergleich mit der ersten hierin große Vorzüge besitzt, viel konsequenter verfährt und mehr aus einem Gusse gearbeitet ist. Doch ist immer noch einige Ungleichheit übrig geblieben, die sich besonders darin bemerklich macht, daß gegen das Ende des Werkes die Artikel der hervorragenden Künstler im Ganzen kürzer und gedrängter sind als im Anfange. Es ist z. B. nicht wohl zu rechtfertigen, daß Canova, und namentlich die drei Caracci (Agostino, Annibale, Lodovico), Gegenbaur, und Luca Giordano jeder einen viel größeren Raum einnehmen, als Overbeck, Karl Piloty, Preller, Raffael, Rauch, Schinkel, Thorwaldsen und Tizian, bei denen der Verfasser, wie er bei Raffael sagt, es immer mehr „unterlassen hat, sich über ihre Bedeutung als Künstler auszusprechen", was er doch in den früheren Biographien namentlich bei den Bahnbrechern der verschiedenen Kunstrichtungen gethan hat. Man vergleiche in dieser Beziehung z. B. die Artikel Canova und Carstens mit Overbeck und Raffael. Und eben eine solche kurze Besprechung der kunstgeschichtlichen Bedeutung der Hauptmeister ist unseres Erachtens einem Künstlerlexikon so wenig wie einem Konversations-Lexikon zu ersparen. Große Ungleichmäßigkeit herrscht aber auch noch in dieser, wie in der ersten Auflage, in Bezug auf die Aufnahme oder Nichtaufnahme der Architekten; manche namentlich spätmittelalterliche, über die wir nur kurze Notizen haben, sind nach Otte's Handbuch (das hier noch in dritter, statt in vierter Auflage figurirt) aufgenommen worden, während manche bedeutende Meister der Renaissancezeit und der Gegenwart übergangen sind. Beispielsweise verweisen wir nur auf Lübke's Geschichte der Renaissance in Frankreich, auf Vincenti's „Wiener Kunstrenaissance", auf „Berlin und seine Bauten" (Berlin 1877), und auf den Aufsatz von Bubeck über die heutige Architektur Belgiens in dieser Zeitschrift, Bd. XII. Das Alles sind kleine Mängel, die dem allgemeinen Werthe unseres Buches keinen Abbruch thun und in einer dritten Auflage, an der es sicherlich nicht fehlen wird, leicht beseitigt werden können.

Sollen wir jetzt einige Einzelheiten hinzufügen, die uns bei vielfachem Nachschlagen aufgestoßen und späterhin ebenso leicht zu ergänzen, resp. zu verbessern

sind, so möchten wir dem Verfasser erstens noch folgende allgemeine und spezielle Quellen empfehlen: Bitard, Dictionnaire général de biographie contemporaine, Paris 1878, Charles Blanc, Les artistes de mon temps, P. 1876, Chesneau, La peinture fr. au 19me siècle, P. 1862, Claretie, L'art et les artistes contemporains, P. 1876, Reber, Gesch. der neueren deutschen Kunst, Stuttg. 1876, Silvestre, Les artistes français, P. 1878, und die genannte „Wiener Kunstrenaissance" von Vincenti. Eine umfassende Benutzung hat dagegen bereits, besonders in den Nachträgen, Weilbach, Dansk Konstnerlexikon, Kjöbenh. 1877 u. 78 erfahren. Als zu benutzende Monographien sind z. B. zu nennen: Calvaert, Biographie von Amorini, Bologna 1832; Chantrey, Biographie von Holland, Sheffield 1851; Domenichino, Biogr. von Roncagli, Bologna 1842; Füßli, Biogr. von Knowles, London 1831; Géricault, Biogr. von Charles Clément, P. 1868; Gleyre, Biogr. von Clément, P. 1878; Haydon, Biogr. von Taylor, 3 Bde., London 1853; Hildebrandt, Ed., Biogr. von Arndt, Berlin 1869; Holbein, Biogr. von Wornum, Lond. 1867; Jakobus Houbraken, Biogr. von A. v. d. Huell, Arnhem 1875 und Suppl 1877; Lawrence, Biogr. von Williams, 2 Bde., Lond. 1831; Le Clerc, Sébastien, Biogr. von Ed. Meaume, P. 1877; Mignard, Biogr. von Le Brun-Dalbanne P. 1878; Horschelt und Pocci, Biogr. v. Holland, München 1874 und 1877; Pigalle, Biogr. von Tarbé, P. 1859; Potter, Biogr. von Westrheene, la Haye 1867; Raffael, Biogr. von Ernst Förster, 2 Bde., Leipzig 1867 u. 68; Robert, Leop., Biogr. von Zoller, Hannover 1863.

Als fehlende Künstler, die keineswegs nur „fünften oder sechsten Ranges" sind, nennen wir folgende, indem wir uns auf die Buchstaben G bis P beschränken:

Garnier, H., Maler, dessen Apotheose Thiers'; Gedon, Max, Münchener Bildhauer, bekannt durch die Pariser Ausstellung von 1878; Gill, André, Karrikaturenzeichner; von Götz, Maler in Dresden; Gonzalva, spanischer Maler der Gegenwart (Lübke's Kunstgesch. 8. Aufl.); Gottlieb, Moritz, Maler in München; Gower, Ronald, Bildh. der Gegenwart; Grönwald, M., Maler in München; Günther, H., Holzschneider, bekannt durch seine Schnitte nach Oskar Pletsch; Hautmann, Anton, Bildh., Bruder von Johann, (Nekrolog Diosk. 1863); Hellrath, Emil, Landschaftsmaler in München; Henseler, E., Genremaler in Berlin; Hundertpfund, Liberat, Maler (14. Nov. 1806 — 28. März 1878); Jansen, Karl, Bildh. in Düsseldorf, Schüler Wittig's; Kanold, Edmund, Landschaftsmaler in Karlsruhe; Klein, Max, Bildh. in Berlin; Köckert, Jul., der in der 1. Aufl. des Lexikons nicht fehlt; sein Bild im Maximilianeum; Koken, Edmund, Landschaftsmaler aus Hannover, † 1872; Koken, Gustav, in Weimar; Korneck, Albert, Porträt- u. Genremaler in Berlin; Maaßen, Theod., Maler in Düsseldorf, schon in Wiegmann's „Kunstakademie in Düsseldorf"; Manche, Edouard, Maler, 1819—1861; Maswiens, Josef, Architekturmaler in Löwen; Meißner, Ernst, Thier- u. Landschaftsmaler in München; Miller, Charles, amerikanischer Landschaftsmaler; Minjon, P. Jos., Landschaftsmaler in Düsseldorf; Moeselagen, J., Genremaler daselbst; Molnar, Josef, Historienmaler, geb. 1822; van Oemberg, belgischer Bildh.; Omer, Charles, Historienmaler; Orlai, Samuel, Historienmaler in Pest, geb. 1822; Orth, August, Architekt in Berlin, Erbauer der Zionskirche, des Palais Strousberg, des Empfangsgebäudes der Berlin-Görlitzer Eisenbahn; Otto, Paul, Berliner Bildh. in Rom; Pagani, Bildh.; Partridge, John, Porträtmaler; Pavon, Ignaz, Kupferstecher, † 1858; te Peerdt, E., Maler in Düsseldorf; Penley, Aaron, Aquarellmaler, † 15. Jan. 1871; Pickery, Bildh. in Brügge, von dem die dortige Statue Jan van Eyck's; Pidding, Henry J., Maler; Probst, Joseph, Bildh. in Wien, 1808—77; Prout, John Skinner, Aquarellist, Neffe von Samuel Prout, † 22. Aug. 1876.

Wie diese kleine Liste fehlender Künstler, verglichen mit der, welche wir s. Z. aus den Buchstaben A. und B. aufstellten, die allmähliche Vervollkommnung unseres Lexikons zeigt, so auch das nachfolgende Verzeichniß (aus G bis P) der sonstigen Lücken und Berichtigungen. Es sind wenige darunter, die man als arge Versehen bezeichnen könnte:

Gaillard, Claude Ferd., ist geb. 5. Jan. 1834; von George-Mayer waren auch seine Nicht-Porträts zu erwähnen; Géricault † 18. Jan. 1824; Gérôme's angeführter „Gladiatorenkampf 1874" ist wohl Wiederholung des berühmten „Ave Caesar, morituri te salutant", das zuerst auf der Ausstellung von 1859 erschien; Gilpin, Sawrey, † schon 8. März 1807; Graban, geb. 1810, † 1. Jan. 1871; Gräb, Hauptbild (1876) „Das Innere der Synagoge in Prag"; Grant, Sir Francis, † 5. Okt. 1878; Günther, O., seit 1877 Prof. in Königsberg; Hagen, Hugo, war seine Statue des Grafen von Brandenburg in Berlin zu erwähnen; Hassenpflug ist geb. 5. Jan. 1824; Hauschild, Wilh., fehlt sein Bild im Maximilianeum, die Kreuzigung Christi; Heim, die Scene aus der Zerstörung Jerusalems und Karl X., Belohnungen austheilend, sind im Louvre, nicht im Luxembourg; Herbig, geb. 22. April 1787, † 5. Juli 1861, Nekrolog Diosk. 1861; Hermans' „Morgendämmerung" ist wohl als ein moralisches Schmutzbild zu bezeichnen; Herzog,

Herm., geb. zu Bremen 1832, in Düsseldorf Schüler von J. W. Schirmer, lebt jetzt in Philadelphia; Heß, Eugen, Heß, Peter, Hiltensperger, ihre Bilder im Maximilianeum zu erwähnen; Hildebrand, Adolf, gute Quelle Kunst-Chronik VIII, Sp. 777; Hopfgarten, Wilh., † im Okt. 1860 in Rom; Huber, Wiener Thiermaler, besser zu behandeln nach Vincenti, Wiener Kunstrenaissance; Ingenmey, nicht Ingemey, † 3. Juni 1878; Ingres, Apotheose Homer's und Christus, dem Petrus die Schlüssel übergebend, sind im Louvre, nicht im Luxembourg, Jordan's neuere, weniger glückliche Genrebilder aus Italien waren zu erwähnen; Karger, Karl, ist geb. 30. Jan. 1848; Klingenberg, heißt Ernst, lebt schon lange in Berlin, bekannt durch seinen Konkurrenz-Entwurf des neuen Berliner Doms; Köhler, Christian, † 30. Jan. 1861, Biogr. Dioskf. 1861; Köhnholz, Landschaftsmaler, ist geb. 7. März 1839; Konräder schreibt sich selbst Conräder, fehlt sein Bild „Zusammenkunft Kaiser Joseph's mit Papst Pius IX. in Neiße“; Kropp, Dietrich, geb. 11. Dec. 1824; Kuntz, Gustav, † 1879 in Rom; Kurzbauer ist geb. 2. März 1840, nicht 1846; Leighton ist an Grant's Stelle 1878 Präsident der Akademie geworden; Lindenschmit, fehlen mehrere Bilder aus dem Jahre 1876; Liotard, † 1779, nicht 1730 (Druckfehler); Lucanus † 23. Mai 1872; Lüben, Adolf, lebt in München, nicht in Berlin; Lytras schildert auch das Leben griechischer Fischer und Schiffer, Straßenscenen u. s. w.; Mac Whirther ist geb. 27. März 1839; Max, Gabriel, fehlen einige bedeutende Bilder; Meynier, lies Chrysanthus, nicht Chrysantes; Moran, Peter, ist geb. 4. März 1842; Nash, Joseph, geb. 1808, † 19. Dec. 1878; Natter, Heinr., zu kurz behandelt, Biographie schon Dioskf. 1874; Naiglon, Elsidore, † 31. Dec. 1867 (nicht 1869), Kunstchronik III, p. 84; Novopacky, nicht Nowopacky; Passini war wohl als der hervorragendste deutsche Aquarellmaler zu bezeichnen; Pauwels, fehlt sein Bild im Maximilianeum, Perfetti, † 1873, nicht 1872, s. Dioskf. 1873, S. 176; Pezolt † 28. Okt. 1878; Piepenhagen, † 27. Sept. 1868; Piloty, Ferd., der Lithograph, ist geb. 28. Aug. 1786; Piloty, Ferd. d. J., fehlt sein Bild im Maximilianeum; Pinwell, George John, geb. 26. Dec. 1842, † 2. Sept. 1875; Praxiteles, war der wiedergefundene Hermes zu erwähnen; Preller, Friedr., zu dürftig behandelt, besser nach den neuesten Quellen Kunstchronik XIII, Pecht, Deutsche Künstler, Bd. I; Gegenwart 1879, S. 268; Unsere Zeit 1879 I; Puget, † 2 Dec. 1694.

Aus dieser Liste der fehlenden Künstler und der zu machenden Zusätze und Berichtigungen, die wir in derselben Weise bis zum letzten Buchstaben des Alphabets fortsetzen könnten, folgt aber nicht, daß wir das vorliegende Lexikon für mangelhaft halten; im Gegentheil wird der aufmerksame Leser aus der Geringfügigkeit dieser Ausstellungen den richtigen Schluß ziehen, daß es im Großen und Ganzen, je weiter es fortschritt, desto vollständiger und korrekter geworden ist. Sorgfalt, Umsicht und Genauigkeit in der Benutzung der Quellen sind im Laufe der Arbeit so gewachsen, daß man diese Eigenschaften nur mit großer Freude anerkennen und sich wundern muß, daß von den vielen Tausenden an die Künstler zum Zwecke der Ausfüllung versendeten Formularen doch noch so viele beantwortet zurückgekommen sind. In dieser Beziehung kennt man ja hinlänglich die Saumseligkeit oder auch die Gleichgiltigkeit der großen Mehrzahl der Künstler, die sich gar nicht darum kümmern, ob Irrthümer über ihren Entwickelungsgang und ihre Werke abgedruckt werden, oder nicht, und ob sie überhaupt in einem Künstlerlexikon figuriren, oder nicht. Wenn aber unser Verf. im Vorwort des 3. Bandes den deutschen Künstlern vorwirft, daß sie in den Ausstellungskatalogen ihre Adresse nicht angeben, und dadurch die Aussendung der Frage-Formulare erschweren, so scheint mir, daß dieser Vorwurf weniger die Künstler selber trifft, die ja gewöhnlich ihre Adresse auf der Rückseite ihrer Bilderrahmen angeben, als die Bearbeiter der Ausstellungskataloge. Sie sind es, die diese Adresse leicht angeben könnten, es aber zu unterlassen pflegen, weil sie dergl. Dinge für das große Publikum für gleichgiltig und überflüssig halten, oder auch weil sie dadurch verhindern wollen, daß man sich wegen eines etwaigen Ankaufs an die Künstler selber wendet. Ebenso wünschenswerth, wie diese Adressenangabe, ist es aber auch, daß die Verfasser der in den Kunstjournalen enthaltenen Ausstellungsberichte Vor- und Zunamen und Wohnort des Künstlers genauer angeben, als es gar oft geschieht, weil, abgesehen von jedem Künstlerlexikon, der Leser oft nicht rathen kann, welcher von mehreren Künstlern gleichen Namens gemeint ist und wo er seinen Wohnsitz hat. Die Erfüllung beider Wünsche könnte meines Erachtens zur Beförderung der Richtigkeit und Vollständigkeit eines Künstlerlexikons viel beitragen. H. A. Müller.

Lucas Cranach der Aeltere. Beitrag zur Geschichte der Familie von Cranach, von F. Warnecke. Mit Kopfleisten und Schlußstücken von E. Doepler d. J., sowie einem kurfürstlich Sächsischen und zwei Cranach'schen Wappen nach alten Vorbildern. Görlitz, Verlag von C. A. Starke. 1879. 56 S. gr. 4°.

Im Jahre 1872 fand in Weimar und an anderen Orten zu Ehren Lucas Cranach's des Aelteren die vierte Säcularfeier seines Geburtsjahres statt, worüber

sich ein ausführlicher Bericht in der als Manuscript gedruckten Schrift von M. F. Germann*) findet. Die S. 58—64 verzeichnete unkritische Zusammenstellung der Literatur verdeutlicht, mit welcher Regsamkeit von jeher über Cranach geschrieben ist. Er genießt eine unbestreitbare Volksthümlichkeit; dennoch darf er als Künstler nicht in einem Athemzuge mit Dürer oder Holbein genannt werden. Seine Stärke ist im Holzschnitt, nicht in seinen Bildern zu suchen. Man mag für den biedern und treuherzigen, mit den Männern der Reformation eng verbundenen Charakter lebhaftes Interesse hegen; ihm aber die Bedeutung eines eigentlichen Trägers der reformatorischen Idee zu vindiciren, ist unzulässig.

Trotz der eingehenden Monographie von Schuchardt, die im Einzelnen der Revision bedarf, ist in Cranach's Leben und Kunstthätigkeit noch manche Unklarheit aufzuhellen. In seinem Beitrag zur Geschichte der Familie von Cranach sucht Warnecke auf Grund urkundlichen Materia's unrichtige Angaben zu widerlegen und durch neue, bessere Kenntniß zu ersetzen. Das Werthvollste ist die Mittheilung einer kleinen Handschrift „Historia von Lucas Cranach sonst Maler genant, dem eltisten“, im Besitz des Landdrosten von Cranach zu Hannover. Sie besteht aus vier, von Valentin Sternenbroke im Jahre 1609 beschriebenen Aktenseiten, Aufzeichnungen aus dem Munde Lucas des Mittleren, eine Episode aus dem Leben des Meisters behandelnd. Nebensächliche Einzelheiten im Wortlaute des mitgetheilten Gespräches zwischen Karl V. und Lucas Cranach mögen bei strenger Prüfung als ungenau sich erweisen und in Widerspruch zu der lateinischen Denkschrift des Matthäus Gunderam stehen. Aber die Aussagen über Lucas Cranach's Familienbeziehungen sind insofern entschieden glaubwürdig, als Sternenbroke in nah verwandtschaftlichem Verhältnisse zu dem Meister gestanden. Er war mit einer Enkelin desselben verheirathet, kannte vermuthlich den Großvater seiner Frau noch persönlich und hatte seine Nachrichten unmittelbar von dessen Sohn erhalten.

Um den bisherigen Streit über den ursprünglichen Familiennamen Cranach's endgiltig zu schlichten, citiren wir die bezeichnendste Stelle aus der „Historia“, wo Cranach selbst dem Kaiser Karl V. gesteht: . . „Er hieße von seinen eltern Lucas Muller, auß der Stad Cranach in Francken, Man hieße in aber von seiner kunst Lucas Maler, vnd der Churfurst zu Sachsen hatte in von seinem vaterlande Lucas Cranach genandt“. Demnach hieß der Vater unseres Lucas, ein schlichter Stubenmaler in Kronach, nicht Sunder, wie neuerdings wieder geltend gemacht ist, sondern Müller.

Die niederländische Reise Cranach's, an welche die „Historia“ sodann anknüpft, soll im Jahre 1509 stattgefunden haben. Sternenbroke's Bericht involvirt das Jahr 1502 als chronologische Bestimmung, widerspricht sich indessen augenscheinlich durch die Mittheilung, daß Cranach damals den im Jahre 1500 geborenen Karl V. als „jung Herrlein“ mit einem „tolchline vnd rapierline“ gemalt habe. Die Frage würde sich genauer entscheiden lassen, wenn Cranach's Bild sich erhalten hätte.

Warnecke veröffentlicht ferner zum ersten Male den vom Kurfürsten Friedrich dem Weisen für Lucas Cranach im Jahre 1508 erlassenen Original-Wappenbrief. Die Kunstanstalt von C. A. Starke in Görlitz reproducirt auf einer chromolithographischen Tafel getreu das Wappen, welches statt der Helmdecke bereits den Wappenmantel zeigt und der vor Ertheilung des Wappenbriefes von Lucas Cranach gebrauchten Marke fast gleicht, wie aus dem Zeichen auf dem Berliner Gemälde (Venus mit Amor 1506) und aus einem Holzschnitt (Bartsch, VII, Nr. 103) erhellt. Auch eine vielleicht vor 1508 getuschte Federzeichnung kommt hier in Betracht (bei Schuchardt III, S. 153, Nr. 48 erwähnt), welche der Verfasser zum ersten Male veröffentlicht. Aber Gestaltung des Wappens und Inhalt des Wappenbriefes lassen die Annahme von des Meisters Erhebung in den Adels- oder Ritterstand nicht zu. Gegenüber den unvollständigen und wenig zuverlässigen Angaben über Cranach's Nachkommenschaft hat der Verfasser einen bis auf die Gegenwart hinabreichenden Stammbaum der Familie hergestellt, eine Uebersicht der Stammhalter gegeben und durch Erörterung mannigfaltiger genealogisch-heraldischer Fragen, wofür die Belege in einem Anhange zusammengestellt sind, die Schrift bereichert.

Die durch gewissenhafte Quellenforschung ausgezeichnete Arbeit ist dem Großherzoge von Sachsen gewidmet, mit vortrefflich komponirten Kopfleisten, Initialen und Schlußstücken geschmückt und auf das Vornehmste und Geschmackvollste ausgestattet.

L. v. D.

*) Die Cranach-Feier 1872. Als Manuscript gedruckt Dresden, Druck von E. Blochmann und Sohn. 1873. gr. 4°. 80 S.

Kunsthandel.

W. **Kunstlager-Kataloge.** Hr. Kunsthändler Fr. Meyer in Dresden gab soeben seinen fünften Lagerkatalog heraus, der nicht allein durch Umfang (er zählt 2118 Nrn.), sondern auch durch den künstlerischen Gehalt die Kunstfreunde zum Durchsehen und zur Bereicherung ihrer Kunstschätze anregen dürfte. Neben Blättern, Stichen wie Radirungen von Künstlern aller Schulen, die immer wieder von Sammlern gesucht werden, fielen uns manche Seltenheiten auf, die besonders genannt zu werden verdienen, so Holzschnitte von H. Baldung und Burgkmair, kostbare Hauptblätter von Dürer, Goltzius, Longhi, Mandel, Mantegna, R. Morghen, Marc-Anton, Rembrandt (der reich vertreten ist), A. von

Stalbent u. A. Von geschätzten Meistern bieten besonders reiche Auswahl: die deutschen Kleinmeister, Chodowiecki, Cort, Dietrich, die Ikonographie von van Dyck, Hollar, Mellan, Ostade, G. F. Schmidt, Waterloo und Wille. Da die Preise nicht hoch gegriffen sind, so treffen alle Umstände zusammen, die Aufmerksamkeit der Sammler auf den Inhalt dieses Kataloges zu lenken. — Ein anderer Katalog, den Hr. **Muller** in **Amsterdam** unter dem Titel: „Bulletin de portraits de médicins, naturalistes et mathématiciens" herausgab, enthält die Sammlung des Dr. **van der Willigen** in Harlem, der den Kunstfreunden bekannt ist. Da hier in 1707 Nrn. nur Bildnisse holländischer und vlämischer Doktoren verzeichnet stehen, so dürfte die Sammlung in dieser Spezialität ziemlich vollständig sein. Bekanntlich decken sich in Holland die Namen berühmter Persönlichkeiten mit den Namen der besten Künstler und so bietet auch dieser Katalog dem Sammler viel Erwerbenswerthes.

Nekrologe.

Jean Baptiste Alexander Hesse, französischer Historien- und Legendenmaler, ist am 7. August d. J. seinem 1869 verstorbenen Oheim Nikolaus August Hesse nachgefolgt. Jünger als Leopold Robert, Schnetz, Horace Vernet, Géricault, Heim und Ingres, gehörte er jener zweiten, von David's Schule ausgehenden Generation hervorragender Künstler an, welche Gleyre, Hippolyte Flandrin, Delaroche, Delacroix, Decamps und den Bildhauer Barye umfaßt. All diese Genossen sind ihm vorangegangen, und mit Alexander Hesse, wie er sich kurz zu nennen pflegte, sank einer der Letzten von der alten Garde aus dem ersten Decennium unseres Jahrhunderts in die Gruft. Während der beiden letzten Jahrzehnte hatte er sich überwiegend mit Erfolg dem religiösen Wand- und Deckengemälde zur Ausschmückung von Kirchen und Kapellen zugewendet, aber die umfangreichen Darstellungen im historischen Museum zu Versailles und das große Bild in der Galerie des Luxembourg-Palastes reihen ihn den tüchtigen Historienmalern an. Die Korrektheit der Zeichnung, die Reinheit der Linien und die edle Haltung der Gestalten, welche die Schule David's bis in ihre Ausläufer kennzeichnet, waren Hesse in hohem Grade eigen, aber er besaß daneben etwas von der Wärme Delacroix' und dem ernsten religiösen Sinne Hippolyte Flandrin's.

Alexander Hesse ward am 6. September 1806 zu Paris geboren und fand seine künstlerische Ausbildung zunächst bei seinem Vater Henri Josef Hesse, einem gesuchten Miniaturen- und Porträtmaler aus der Epoche des ersten Empire und dann im Atelier des damals allgewaltigen Baron Gros. Schon mit 15 Jahren ertheilte er Marietta Garcia, der späteren berühmten Sängerin Malibran, Zeichenunterricht und erwarb sich durch sein liebenswürdiges Wesen die Protektion des als Kunstfreund bekannten Herzogs von Feltre. Als Hesse 1830 eine Studienreise nach Italien machte, sandte er dem Herzoge die Mehrzahl seiner Gemälde und Zeichnungen, welche dieser wohlwollend ankaufte; sie befinden sich jetzt mit dessen ganzem künstlerischen Nachlasse im Museum zu Nantes. Schon nach wenigen Monaten kehrte der junge Künstler nach Paris zurück, aber die Königin der Adria hatte einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht, und er trug den Plan zu seiner ersten bedeutenden Schöpfung im Herzen. „Die Begräbnißfeier Tizian's" bildete eins der Prunkstücke des Salons v. J. 1833, sie ward mit einer Medaille 1. Klasse ausgezeichnet und von dem Bankier Delessert erworben; bei der Zerstreuung der reichhaltigen Sammlung desselben ging das Gemälde nach Amerika. Hesse hatte den Venezianern die warmen Farbentöne abzulauschen verstanden und legte sich selbst so klare Rechenschaft über seine Fortschritte ab, daß er noch wiederholt, 1844, 1845 und 1846 nach Italien, Florenz, Rom und Venedig reiste. 1836 folgte die in einer Privatgalerie bei Rouen befindliche Arbeit „Lionardo da Vinci giebt Vögeln die Freiheit", ein besonders stimmungsvolles Bild, 1837 „Heinrich IV. auf dem Paradebette im Louvre 1610"; das letztgenannte Gemälde ward vom Staate erworben und schmückt noch jetzt die Verbindungsgalerie zwischen dem Schlosse Groß-Trianon und Trianon-sous-Bois, der einstigen Sommerresidenz des großen Dauphins, des Herzogs von Orleans, des Herzogs von Burgund und unter Louis Philipp der Prinzen des Hauses Orleans. Daneben malte er zahlreiche Porträts und historische wie religiöse, in den Besitzungen des Adels zerstreute Darstellungen; im Schlosse Maintenon befindet sich „Die Konferenz zu Issy", im Schlosse zu Chevry „Der Tod des Präsidenten Brisson" von 1841 und „Die Prozession" von 1850, während Wandgemälde von ihm die dortige Kirche schmücken. 1842 vollendete er die für das Museum zu Versailles bestimmte „Adoption Gottfried's von Bouillon durch den griechischen Kaiser Alexander Comnenus". Das durch Kolorit und Gruppirung ausgezeichnete Werk ward am 4. Juni 1842 durch die Verleihung des Ritterkreuzes der Ehrenlegion belohnt und fand seinen Platz im letzten der fünf, den Kreuzzügen gewidmeten, besonders glänzend ausgestatteten Säle, wo Gallait, Signol und Robert-Fleury, mit dem Hesse manchen verwandten Zug hat, seine Nachbarn sind. Riesener, der Freund Delacroix', erwarb 1841 „Die junge Arteserin", Frau Brisson 1845 den „Jungen Fischer". „Die katalonischen Fischer" desselben Jahres erinnern an Leopold Robert's Weise. Noch aber fehlte Hesse's Name in der Galerie des Luxembourg, und wieder sollte die venezianische Geschichte ihm zu dieser Ehre verhelfen. Als der Salon d. J. 1847 neben den „Frauen aus der Campagna" den „Triumph Pisani's" brachte, ward dieses Werk dafür angekauft. 1848 schuf Hesse im Auftrage der Regierung „Die Belagerung von Beyrut durch die Kreuzfahrer", für das Museum von Versailles, und „Die Flucht nach Aegypten". Beide Arbeiten zeigen den Künstler im Vollbesitze seiner Kraft. Er trug eine Medaille 2. Klasse davon. Im Salon 1851 stellte er „Das Almosen" und ein männliches Porträt aus, 1853 die „Republik" und die „Beiden Foscari"; 1854 brachte das für den Palast des Senats bestimmte Gemälde „Ludwig XIV. unterzeichnet die konstituirenden Verordnungen für die Marine". Seit dem Beginne der fünfziger Jahre widmete sich Hesse mit Vorliebe und Glück dem Wand- und Deckenschmucke von Kirchen und Kapellen. 1852 machte er mit der Genovefakapelle in der Kirche Saint-Severin in Paris den Anfang, 1860 führte er in der Kirche Saint-Sulpice die großen Fresken „St. Franz von Sales predigt in Savoyen" und „Derselbe übergiebt als Bischof der heiligen Chantal die Statuten eines neuen Nonnenordens" für die Kapelle des Heiligen im linken Seitenschiffe aus. 1867 erhielt er den Auftrag die Kapelle Saint Gervais et

Saint-Protais in der Kirche Saint-Gervais mit Wandgemälden zu zieren, welche über Erwarten gelungen sind und zu seinen tüchtigsten Leistungen gehören. Im September desselben Jahres ward er Mitglied des Institutes und avancirte am 14. Aug. 1868 zum Offiziere der Ehrenlegion. Das 1870 vollendete Deckengemälde für die Börse zu Lyon zeigte wiederum seine Beherrschung der Technik, seinen wohlausgebildeten Farbensinn und seine Gewandtheit der Gruppirung in ihrem ganzen Umfange. 1874 begann Hesse die Ausschmückung des rechten Seitenschiffes der Kirche Saint-Germain des Prés, wo Hippolyte Flandrin's schöne Fresken auf Goldgrund das Sanctuarium zieren. Es sollte des Künstlers letztes Werk sein; nur das „Jüngste Gericht“ war vollendet, als er am 7. August 1879 starb, tiefbetrauert von seinen Freunden, welchen seine würdige Zurückhaltung, wo es Ehrenzeichen zu erhalten galt, ein wohlbekannter Charakterzug war.

H. B.

Todesfälle.

Bernhard Stark, Prof. der Archäologie in Heidelberg ist am 12. Oktober gestorben.

Kunsthistorisches.

Bei den Ausgrabungen in Pompeji, welche unlängst gelegentlich des 1800. Jahrestages der Verschüttung vorgenommen wurden, sind zehn Häuser der neunten Region freigelegt worden. Dieser Stadttheil war einer der schönsten und luxuriösesten von Pompeji. Unter den ausgegrabenen Kunstgegenständen befinden sich ein Pferd aus Bronze, ein Dolch mit gravirtem Elfenbeinstiel, ein prachtvoller Bronze-Kandelaber. Ferner sind gefunden worden: zahlreiche Armbänder, Ringe, Amphoren, Flaschen, Gabeln, Messer mit Elfenbeinstielen, Vasen in allen Formen, Schlüssel, ein ziemlich großer Metallspiegel, Gläser der verschiedensten Art. In dem Hause eines Kornhändlers fand man Säcke, Waagen, Gewichte 2c. Fast in jedem Hause wurden gut erhaltene Skelette von Menschen und Thieren gefunden. Mehrere Häuser enthielten auch sehr geschmackvolle Mosaikböden.

Inserate.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Soeben erschien:

Adam Friedrich Oeser.

Ein Beitrag zur

Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts

von

Dr. Alphons Dürr.

Mit 7 Holzschnitten. Elegant broschirt Preis 6 Mark. Gebunden 8 Mark.

Unter Heranziehung des gesammten archivalischen Materials und mit Benutzung zahlreicher bisher unedirter Briefe gearbeitet, bietet das überall auf Quellen-Forschung gegründete Werk eine umfassende Monographie des durch seine Beziehungen zu **Winckelmann** und **Goethe** in erster Linie der Beachtung der Nachwelt würdigen Künstlers, dem, Dank seiner geläuterten, über seine Zeit hinausgehenden theoretischen Anschauungen, eine eigenthümliche Stellung in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts zukommt.

ARAZZI.

Die Unterzeichnete ist im Besitze einer kostbaren, vortrefflich erhaltenen **Garnitur von vier grossen und zwei kleineren reich mit Gold, Silber und Seide durchwirkten Wandteppichen** — Arazzi aus dem Anfange des 16. Jahrh. —, auf welchem reich componirte **Amorettenspiele im üppig blühenden Reiche des Venus** nach Zeichnungen von **Raphael** (so ist z. B. der von Marc-Anton gestochene berühmte Amorettentanz, B. 217, benutzt) und seinem Schüler Luca **Penni** dargestellt sind. Es dürften kaum noch einmal so reiche und schöne Compositionen existiren, welche sich also für Wandteppiche eignen, wie die vorliegenden, dabei ist die Ausführung derselben, namentlich was Charakteristik und Correktheit der Zeichnung betrifft, staunenswerth.

Kunstliebhaber, welchen wir auch vier Photographien nach demselben in quer Fol. zum Preise von 20 Mark abgeben können, wollen sich des Preises halber etc. an die Unterzeichnete wenden.

München im October 1879.

Die Montmorillon'sche Kunsthandlung & Auktionsanstalt.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion XV, Stuttgart.

Am 30. Oktober u. folgende Tage Versteigerung einer reichen Sammlung von Porcellanfiguren **u.** Gefässen, Krügen, Gläsern. Waffen etc. **u.** anderer Antiquitäten. 437 Nummern.

Kataloge gratis gegen Einsendung des Portos. (2)

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung.
Stuttgart, Oktober 1879.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion XVI, Stuttgart.

Am 4. Nov. u. folgende Tage Versteigerung der Kupferstich-Sammlung d. Herrn A. Ebner und anderer Kunstfreunde. 1240 Nummern;

im Anschluss hieran: Auktion Nr. XVII. Sammlung von Holzschnitt-Werken des 16. Jahrhunderts etc. 132 Nummern.

Kataloge gratis gegen Einsendung des Portos. (2)

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung.
Stuttgart, October 1879.

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Busten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16. Kataloge gratis und franco. (11)

Antiquar **Kerler** in Ulm kauft (3)
Nagler's Künstlerlexicon. 22 Bde.

Hierzu eine Beilage von Veit & Co. in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

30. Oktober

Nr. 3.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Vorbildung der Architekten in Preußen.

Im Januar d. J. ist im preußischen Abgeordnetenhause ein Vorschlag des Handelsministers zum Gesetz erhoben worden, kraft dessen fortan eine Anzahl von Gewerbeschulen die Berechtigung erlangen, ihre Abiturienten auf technische Hochschulen zu entlassen. Besagte Gewerbeschulen sollen zunächst, diesem Zwecke gemäß, wesentlich nach Muster der bereits in Berlin seit Jahren mit großem Erfolge von Gallenkamp vorzüglich geleiteten Friedrich-Werder'schen Gewerbeschule reformirt werden; in ihrem Stundenplan tritt Französisch und Englisch an Stelle der beiden alten Sprachen, welche letzteren nicht gelehrt werden; außerdem wird den zur Vorbildung für technische Fächer nöthigen Disciplinen ein größerer Raum gewährt.

Daß derartige Gewerbeschulen, höhere und mittlere, (auch solche sind theils neugegründet, theils mit neuen Berechtigungen ausgestattet worden) bestehen, ist ein in Preußen längst gefühltes Bedürfniß. Reichlich die Hälfte aller Gymnasiasten geht von Tertia und Secunda ab, um sich dem subalternen Beamtendienst, irgend einem Gewerbe oder dergl. zu widmen, sofern sie nicht überhaupt die gelehrte Schule bloß zur Erlangung des Zeugnisses für den einjährigen Militär-Dienst besucht haben. Bei allen diesen verfehlt somit die Gymnasialbildung, die durchaus auf die Absolvirung der Anstalt berechnet ist, ihren Zweck. Die Errichtung solcher Gewerbeschulen ist also an und für sich eine Wohlthat, die mit Freuden zu begrüßen wäre.

Andererseits aber muß man mit Recht darüber erstaunt sein, daß dieses Gesetz mit einer nicht ganz verständlichen Eile eingebracht und durchgeführt wurde und daß es außer allem Zusammenhang mit unserem neuen Schulgesetz, an dem schon seit Jahren gearbeitet wird und dessen Einbringung nahe bevorsteht, berathen worden ist. Dies Erstaunen wächst, wenn man nun vernimmt, daß es gerade die technischen Hochschulen sind, welche ein erstes Experiment mit diesen ohne alte Sprachen gebildeten Gewerbeschülern machen sollen, während sie andererseits fortfahren, ihre Studirenden theils von Gymnasien theils von Realschulen zu beziehen. In dieser völlig verschiedenen Vorbildung, welche künftig die Studirenden des Baufaches haben werden, erkennt einer der bei Berathung des Gesetzes betheiligten Regierungsräthe „keinen Nachtheil für das Studium; es lasse sich vielmehr erwarten, daß durch die Anerkennung der eigenthümlichen Vorzüge der verschiedenen Arten der Vorbildung der Wetteifer unter den Studirenden noch mehr angeregt werde" (wörtlich!). An anderer Stelle wird bemerkt, den Gymnasien solle das „Monopol" der Vorbildung zur technischen Hochschule durch dies neue Gesetz genommen werden. Ein anderes Mitglied der Regierung spricht den Gymnasien geradezu die Fähigkeit ab, für technische Hochschulen vorzubilden, ohne jedoch die so naheliegende Konsequenz zu ziehen, den Gymnasialabiturienten dann auch einfach das Studium auf technischen Hochschulen zu verbieten.

Dagegen erklärt es der Reg.-Rath Wehrenpfennig als die „Absicht" der Regierung bei Gründung der neunklassigen Gewerbeschulen, dadurch auch den Realschulen und Gymnasien „einen Sporn zu geben, daß sie, die

einen in der Mathematik und im Zeichnen, die anderen in den graphischen Disciplinen (soll wohl heißen im Zeichnen?) mehr leisteten als bisher." Mit anderen Worten: die Gymnasien bedürfen der Verbesserung. Dies hindert seinen Kollegen nicht, gleich darauf zu erklären: „Das Gymnasium könne seinen bewährten (!) Lehrplan nicht soweit ändern, daß dem Unterricht in der Mathematik und im Zeichnen der für die Vorbildung der künftigen Architekten erforderlich erachtete Umfang und Zeitaufwand gewährt werde."

Wenn der Leser sich von der Ueberraschung über diesen Mangel an Konsequenz und Uebereinstimmung erholt hat, wird er dem Urtheil nicht widersprechen, daß hier mit unerfreulicher Leichtfertigkeit über eine wichtige Angelegenheit berathen und geurtheilt worden ist. Denn wichtig in der That scheint uns die Frage von dem Werthe der klassischen Studien, sowie von der Vorbildung der Architekten; so wichtig, daß der Unterzeichnete es für nöthig hält, hier noch einmal darauf zurückzukommen, obwohl er erst kürzlich an einem anderen Orte*) sein Votum abzugeben veranlaßt wurde.

Soll hier über die Bedeutung der altklassischen Sprachen, über den Einfluß, der auf unsere höhere Bildung von der Bekanntschaft mit der Kultur (nicht bloß Grammatik) der Hellenen geübt wird, wirklich ausführlich gehandelt werden? Mache doch ein Jeder den Versuch, sich den Einfluß der Antike aus der Geschichte der Deutschen und aus seiner eigenen Entwickelung wegzudenken und sehe er zu, was übrig bleibt! Hellas ist unsere Mutter; aus der weltgeschichtlichen Ehe, die sie mit dem Germanenthum einging, wurde die moderne Kultur geboren, die man meinetwegen schmähen mag (sie hat ja auch ihre Mängel), die man aber nicht ändern kann. Vielleicht haben jene strengen Leute Recht, die da sagen: Wären uns doch die von Wälschland gekommenen Güter: Religion, Recht, Kunst, fern geblieben; vielleicht hätten wir unsere Wodansreligion veredelt, die Anfänge unserer Kunst in unserem Sinne entwickelt, unser eigenes Recht beibehalten und ausgebildet u. s. w. — Wer hätte nicht schon einmal so empfunden, um sich dann doch wieder zu sagen: Phantasiren ist nicht Philosophiren, mit hypothetischen Sätzen treibt man nicht Kulturgeschichte.

Da unsere moderne Kultur von mütterlicher Seite hellenisches und romanisches Blut in ihren Adern hat, muß sie diese Verwandtschaft pflegen; deshalb müssen unsere Erziehungsanstalten, die Menschen bilden wollen, welche an der geistigen Arbeit unserer Nation theilzunehmen berufen sind, ihren Schülern das Griechenthum in jeder Form anzueignen suchen. Es ist oft bezweifelt worden, daß die Gymnasien noch die Kraft besäßen, ihre Schüler in die Großartigkeit der antiken Welt einzuweihen. Diese Zweifel haben ihre Berechtigung, wenn man den heutigen Zustand dieser Lehranstalten in's Auge faßt. Von den fünf größten und eigenthümlichsten künstlerischen Leistungen des Hellenenthums: der Tektonik, der Plastik, der Gymnastik des Körpers, der Poesie, der attischen Prosa — deren jede ein Wunderwerk in ihrer Art ist — werden die drei ersten auf den Gymnasien so gut wie nicht gepflegt, so groß auch gerade der pädagogische Werth derselben ist, und gegen die Pflege der beiden anderen lassen sich erhebliche Einwände erheben. Keine Frage, daß unsere Gymnasien der Reform bedürfen, und die Gegner dieser Anstalten hätten uns den größten Dienst erwiesen, wenn sie ihre Angriffe an rechter Stelle, bei Gelegenheit des Schulgesetzes angebracht hätten und so die längst gewünschten Reformen hätten beschleunigen helfen.

In welchem Sinne wir eine Reorganisation der Gymnasien für nöthig halten, wenn sie ihren stolzen Beruf, die höchsten Bildungsanstalten der Nation zu sein, auch ferner erfüllen sollen, mag hier nur angedeutet werden. Die Aneignung des klassischen Alterthums, das wahre Eindringen in den Geist desselben, soll auch in Zukunft der beste Erwerb der deutschen Jugend bleiben. Daß dieses Eindringen auf dem bisherigen Wege, Griechisch und Lateinisch zu treiben, nicht genügend erreicht wird, und unsere Gymnasien eher das Gegentheil der eben ausgesprochenen Forderungen erfüllen, ist eine Thatsache, die dem Kundigen nicht bewiesen zu werden braucht. Direkt lernen von den Alten sollten wir u. A. auch eine Pflege des Körpers, d. h. eine Entwickelung desselben zum Kunstwerk, — wie wir Kulturmenschen denn doch durchaus Kunstprodukte sind. Daß ein Verständniß der alten Kultur ohne Verständniß für die Kunst der Griechen ein Unding ist, ist hier nicht weiter auseinanderzusetzen; es ist aber purer Zufall, wenn unsere Jünglinge, die mit dem „Zeugniß der Reife" die Gymnasien verlassen, auch nur eine Ahnung davon haben. Kurz, ein Erfassen der antiken Kultur, das nicht bloß grammatischer und literarischer Art sei, muß das eine Hauptziel der Gymnasien sein. Der Unterricht in der Mathematik muß im Wesentlichen in dem bisherigen Umfange festgehalten werden. Die bildende und erziehende Kraft, die dem Unterricht in der Physik innewohnt, scheint auch noch verkannt zu werden; diese Disciplin ist nicht mit in die Abgangsprüfung aufgenommen!

Einem so geschulten, mit den Idealen edelster Menschlichkeit erfüllten Geiste kann Manches überlassen

*) In Adolf Böttichers „Wochenblatt für Architekten und Ingenieure", Nr. 18.

bleiben, was ihm jetzt vielleicht zu bequem gemacht wird, so z. B. die Beschäftigung mit der vaterländischen Literatur. Neben dem Wissen aber sollte das Können nicht so vernachlässigt werden, wie es jetzt geschieht. Wer dem geistigen Adel der Nation angehören will, darf nicht ganz von den Musen verlassen sein. Musik oder Zeichnen sollten unter die obligatorischen und einflußreichen Fächer der höheren Lehranstalten aufgenommen werden.

Dies sind Alles selbstverständlich nur Andeutungen. Aber haben wir unsere Gymnasien dahin gebracht, daß sie Stätten wahrer und vollkommener Bildung sind, dann brauchen wir in der That keine anderen höheren Schulen neben ihnen. Denn „es giebt viele Fachbildungen, aber nur eine Bildung." Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, gehört der Architekt, sofern er Baubeamter ist, entschieden auf das Gymnasium. Und fassen wir die ideale Seite des modernen Architekten in's Auge, lassen wir seine eventuelle Beamtenqualität ganz bei Seite, betrachten wir ihn als Künstler, — so weiß ich (etwa abgesehen von den Philologen und Historikern) überhaupt keinen Beruf, der es nöthiger hätte, von früh an in direkteste Beziehung zur Antike gesetzt zu werden, als den der Baukünstler. Der eklektische Charakter steht unserer modernen Architektur zu deutlich an der Stirn geschrieben, als daß sie sich der Bekanntschaft mit der Vergangenheit entziehen könnte; von der Gothik und der deutschen Renaissance allein kann unser Formensinn sich nicht beleben lassen. Versucht es doch einmal, ihr klugen praktischen Leute und seht, wohin wir kommen! Wie man dazu gelangt ist, die Realschule gerade dem Architekten als Vorbildungsanstalt zu gestatten, ist uns völlig unverständlich. Den humanistischen Charakter dieser Anstalten zugegeben, würde der Jurist, Naturforscher und Mediziner (von den anderen Beamtenkategorien ganz zu schweigen) mit der Realschulbildung bei seinen Fachstudien vielleicht ganz gut auskommen. Dem Architekten aber muß der Mangel einer spezielleren Kenntniß der Antike ein so fühlbarer werden, daß sich nur sehr begabte und ungewöhnlich frische Künstler über ihn hinweg setzen könnten. Diese aber dürfen nicht als Maßstab genommen werden, wo es sich um Feststellung allgemeiner Regeln handelt.

Ganz anders freilich erscheint das Problem, wenn wir fragen: Soll man dem Künstler überhaupt eine Schule oktroyiren; kann man ihm nicht völlige Freiheit lassen? Einer unserer tüchtigsten Architekten, der auch sonst dieser Frage nahe steht, vertritt mit aller Entschiedenheit den Standpunkt: Jeder, der etwas kann, ist uns als Künstler willkommen, mag er sich seine Vorbildung holen, wo und wie er will! — Hiergegen läßt sich prinzipiell gewiß nichts einwenden; vielleicht aber würde die Erfahrung lehren, daß unser reflektirendes historisches Zeitalter doch nicht genug der naiven und schöpferischen Kräfte producirt, um uns einen obligatorischen Bildungsgang der Künstler im Allgemeinen entbehrlich erscheinen zu lassen.

Jedenfalls aber hat die preußische Regierung die Frage nicht so gestellt und hat dem Baukünstler seine Vorbildung zur technischen Hochschule nicht freigegeben, sondern ihm die Gymnasien, Realschulen und die fraglichen neunklassigen lateinlosen Gewerbeschulen zur Wahl gestellt. Unsere Absicht war, zu beweisen, daß eine solche Behandlung der Frage eine dilettantenhafte ist und daß, wenn einmal für Architekten eine Schule obligatorisch gemacht wird, es nur das — neue, durch zweckmäßige Reorganisation zu bildende — Gymnasium sein kann.

B. Förster.

Nekrologe.

Viollet-Le-Duc †. Wieder sind die lachenden Ufer des Genfer See's um ein Künstlergrab reicher geworden: Eugen Emmanuel Viollet-Le-Duc, einer der hervorragendsten Architekten und Archäologen Frankreichs, auf dem Gebiete der Gothik unstreitig die erste Autorität seines Landes, ist am 18. September zu Lausanne gestorben und am 22. September, seinem eigenen Wunsche gemäß, am schönen Leman bestattet worden. Schon der Umstand, daß eine Anzahl seiner Freunde die weite Reise nicht scheute, um ihm die letzte Ehre zu erweisen, spricht für seine Stellung unter den Genossen. Mit dem Bleistifte und der Feder gleich gewandt, ebenso bedeutend als Künstler wie als Schriftsteller, erlag der berühmte, am 27. Januar 1814 geborene Gelehrte, erst 65 Jahre alt, mitten im rüstigen Schaffen einer Gehirncongestion.

Sein Vater war Schriftsteller und später Gutsverwalter der Prinzessin Adelaide von Orleans, einer Schwester Louis Philipp's. Der gewaltige Eindruck, welchen die Kirche Saint-Eustache auf den Knaben machte, führte ihn früh der Kunst und in erster Linie der Gothik zu. Er ward Schüler von Achill Leclère und begab sich dann, da dessen Ansichten ihm wenig zusagten, auf Reisen, um von 1831 bis 1839 einen auf eigenen Anschauungen beruhenden praktischen Kursus klassischer Studien durchzumachen. Ueberwiegend zu Fuße durchwanderte er Frankreich und Italien, sogar Sicilien, um überall Skizzen aufzunehmen und Pläne zur Restaurirung der vielfach dem Verfalle geweihten Meisterwerke der alten Baukunst zu entwerfen. Die Heimat hatte ihm den Schlüssel zum gothischen und romanischen Stile geliefert, und jedes Jahr erweiterte den Gesichtskreis des strebsamen Kunstjüngers. 1839 ward er zum Auditeur am Rathe der Civilbauten, 1840 in Gemeinschaft mit Lassus zum Inspektor der Restaurationsarbeiten an der Sainte-Chapelle, der unter Ludwig dem Heiligen erbauten Schloßkapelle, ernannt, welche seit 1793 zum Aufbewahrungsorte für die Aktenfascikel der Juristen benutzt worden war. Unter der sachverständigen Leitung der beiden tüchtigen Architekten erstand die kleine Doppelkapelle zu neuem

Glanze; sowohl die Detailausschmückung als auch die prachtvolle, alle Pfeiler und Wandflächen bedeckende polychrome Ausstattung machen sie zu einer wahren Perle unter ähnlichen Schöpfungen. In Folge dieser glänzenden Musterleistung ward Viollet-Le-Duc rasch nach einander von der Kommission der historischen Denkmäler mit der Restauration der altehrwürdigen Abteikirche von Vezelay, der Kirchen von Montréale, von Semur, von Saint-Pire, von Poisse und von Saint-Nazaire zu Carcassonne, sowie der Rathhäuser von Saint Antonin und von Narbonne betraut, lauter Aufgaben, die er vortrefflich löste und durch die er gleichsam eine Wiedergeburt der gothischen Kunst anbahnte. Der junge Meister war in seinem vollen Elemente, Wenige haben sich wie er in die Geheimnisse des gothischen und des romanischen Baustiles einzuleben gewußt, und kein Zweiter hat der Gothik wie Viollet-Le-Duc während eines langen Lebens die Treue bewahrt. Er hatte sich ein zugleich weites und enges Gebiet erwählt und schwang sich darauf rasch zur Autorität auf. Sobald er dasselbe verließ, erhob er sich dagegen nicht über das Niveau der Mittelmäßigkeit; die schwerfällige, zuweilen sogar unschöne Ausstattung seiner selbständig ausgeführten Häuserfronten in Paris legen Zeugniß davon ab. Als Spezialist und Gelehrter war er durchaus genial, zum einfachen Baumeister fehlten ihm Schöpferkraft und Schwung.

Bei dem Preisausschreiben zur Restauration von Notre-Dame 1843 trug er, wieder im Vereine mit Lassus, den Sieg davon; er begann das Werk ein Jahr später und führte es, als der ältere Genosse 1846 starb, mit eigener Kraft meisterlich zu Ende. In demselben Jahre, 1847, ward er zum Architekten der verwahrlosten Basilika von Saint-Denis ernannt, deren tiefgreifende, von ihm ganz im Geiste der ersten Erbauer vollbrachte Herstellungsarbeiten seiner wachsenden Vorliebe ein weites Gebiet eröffneten. Das Jahr 1853 war in doppelter Hinsicht wichtig für Viollet-Le-Duc, er ward zum Generalinspektor der Diöcesankirchen ernannt und begann zugleich die Herausgabe seines großen, erst 1868 vollendeten und 10 Bände umfassenden „Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe Siècle". Fortan hielten seine praktischen und seine schriftstellerischen Leistungen gleichen Schritt. Er restaurirte die Kathedralen von Amiens, Laon und Rheims, Notre-Dame zu Chalons, die Stadtmauer von Carcassonne, den Kapitelsaal zu Sens und eine Menge von anderen historischen Baudenkmälern durchaus im Stile der Epoche. Von 1851 bis 1854 machte er wieder ausgedehnte Studienreisen nach England und Deutschland, nach Algerien und Nordspanien. Eines der bekanntesten von ihm wiederhergestellten Schlösser ist das aus Ruinen neugeschaffene Pierrefonds, die Besitzung Napoleon's III., der Viollet-Le-Duc besonders gewogen war, ihm 1869 die seltene vielbegehrte Würde eines Kommandeurs der Ehrenlegion ertheilte und all seinen Arbeiten lebhaftes Interesse widmete. 1854 erschien ein weiteres illustrirtes Prachtwerk „Essai sur l'architecture militaire du moyen-âge", 1855 folgte der sechsbändige „Dictionnaire du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance"; die „Entretiens sur l'architecture" umfassen zwei Bände. Das „Memoire sur les cités et ruines américaines" schrieb er gemeinschaftlich mit Deny und Charnay. Illustrirte Prachtwerke, wie das über die „Peintures des chapelles de Notre-Dame", zu denen Viollet-Le-Duc den Text lieferte, reihten sich an. Der Moniteur veröffentlichte 1863 seine „Lettres sur la Sicile", gleich seinen „Lettres sur l'Allemagne" künstlerische Reiseberichte. Dazwischen fand er noch Zeit zu kürzeren Aufsätzen, welche das „XIXme Siècle" und „l'Art" sich einander streitig machten. Das Archiv der historischen Denkmäler bewahrt einige der großen Zeichnungen und Aquarelle, welche Viollet-Le-Duc 1834, 1838 und 1855 Medaillen dritter, zweiter und erster Klasse erwarben, neben den Entwürfen zur Restauration des Schlosses Pierrefonds. Am liebsten führte er Ansichten von den Monumenten Italiens und Siciliens aus; ein Restaurationsentwurf des Theaters von Taormina, Kopien von den Loggien Raffael's und eine große Ansicht der Markuskirche in Venedig gehören dazu. Den ihm 1863 übertragenen Lehrstuhl als Professor der Kunstgeschichte und der Aesthetik an der Ecole des Beaux-Arts füllte er nur drei Monate lang aus, da seine lebhaft befürworteten Reformen die breite Basis der akademischen Traditionen zu erschüttern drohten. Er hatte der Vielseitigkeit in der Wahl der Professoren und dem Studium der nationalen Denkmäler das Wort geredet und sich mit Schärfe gegen die herrschende Sitte erklärt, welche die talentvollen Schüler auf fremdem, wenn auch klassischem Boden ihre Ausbildung suchen läßt und sie der Heimat gänzlich entfremdet. Diese Ideen galten damals für revolutionär, und Viollet-Le-Duc mußte ihrer öffentlichen Vertretung entsagen.

Das Jahr 1870 brachte einen bedeutenden, von seinen Gegnern vielfach zum Giftpfeile gegen die Aufrichtigkeit seiner Gesinnung benutzten Umschwung in seinen politischen Anschauungen hervor. Der Protégé des entthronten Bonaparte entpuppte sich als radikalgesinnter Republikaner, er ließ sich zum Oberst-Lieutenant der Hilfslegion des Ingenieur-Korps ernennen und trug durch seine zwischen dem Fort Romainville und dem Fort Noisy ausgeführten Vertheidigungsarbeiten bedeutend zur Befestigung der Stadt bei; auch machte er an der Spitze seines Korps die hervorragendsten Gefechte in der Umgegend von Paris mit. Die gewonnenen Erfahrungen legte er in den „Mémoires sur la défense de Paris 1870–71" nieder und stattete das Werk mit Plänen aus. 1874 ward der frühere Bonapartist Mitglied des Gemeinderathes für das Viertel der Oper und fuhr fort, seine republikanische Gesinnung zu bethätigen. Die auswärtigen Akademien, Wien und Brüssel an der Spitze, hatten ihn zum Ehrenmitgliede erwählt, auch an dem Königlichen Institute der englischen Architekten war er korrespondirendes Mitglied, und die russische Regierung hatte ihm das Material zu einer Geschichte der russischen Kunst übersandt, um ihn zu einer systematischen Bearbeitung desselben aufzufordern. „L'art russe" geht bis zu den Uranfängen der byzantinischen Kunst zurück und gehört zu den interessantesten Werken über die Entwickelung der russischen Architektur. Auch von England ging ihm noch vor Kurzem eine indirekte Huldigung zu: Bowes widmete ihm sein auf den Grundsätzen des französischen Genossen beruhendes Werk über die Baukunst seiner Heimat.

Seit 1870 hatte Viollet-Le-Duc seine Mußestunden mehr volksthümlichen, weiteren Kreisen zugänglichen Arbeiten gewidmet. Fast jeder Neujahrstag brachte bei dem Verleger Hetzel ein neues Glied jener überall willkommenen, rasch in allen Häusern eingebürgerten Werke, welche das Wissen in allgemein verständlicher Form verbreiteten. Der „Histoire d'une maison“, einer populären Geschichte der Architektur, folgte die „Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu' à nos jours“, die „Histoire d'une forteresse“ führt an die Laufgräben der ersten befestigten Stadt und vor die Zugbrücke eines Feudalschlosses, läßt uns der ersten Artilleriebelagerung beiwohnen und endet bei den in Vauban gipfelnden Festungsbauten Frankreichs. „L'Histoire d'un Hôtel de Ville et d'une Cathédrale“ ist ein Kursus der Geschichte; Steine berichten auf beredte Weise von den Kämpfen der Ritter und der Vasallen, des Adels und der Geistlichkeit, des Königthums und des Volkes, bis zu den Stürmen der Revolution und der Kommune. An den Arbeiten für die Weltausstellung 1878 nahm Viollet-Le-Duc regen Antheil und trug noch unlängst durch eine Anzahl von stilvollen Entwürfen für die Ornamentik der neuen Gemeindeschulen und anderen öffentlichen Bauten sein Scherflein zur Verschönerung seiner Vaterstadt bei. Seine letzte Arbeit war eine von 120 Illustrationen begleitete Studie über den Mont-Blanc, dessen Geodäsie und Geologie, seine Veränderungen, sowie den früheren und den jetzigen Zustand seiner Gletscher und Moränen. Der Tod überraschte den rastlos Thätigen bei neuen Aufnahmen zum Zwecke der Vervollkommnung dieser Studie. H. B.

Georg Fortner, Historienmaler, starb am 27. Juli in München nach langem, schwerem Leiden. Er war am 3. Oktober 1814 in München geboren und erreichte somit ein Alter von 65 Jahren. Nachdem er die dortige Akademie besucht, trat er in das Atelier Schlotthauer's, und ihm hatte er die erfolgreiche Fortsetzung seiner Studien ganz besonders zu verdanken. Seinen hauptsächlichsten Wirkungskreis fand Fortner in der kgl. Glasmalereianstalt, für welche er eine namhafte Anzahl von Kompositionen herstellte, und zwar unter der einsichtsvollen und umsichtigen Leitung des Direktors Heinrich von Heß. Gleichzeitig betheiligte er sich auch an der Ausführung eigener und fremder Entwürfe durch die im höchsten Flor stehende Anstalt. Als eines seiner Hauptwerke muß sein „Knabe Jesus unter den Schriftgelehrten im Tempel“ genannt werden, eine Komposition, die durch die Lithographie Schreiner's in weitesten Kreisen bekannt wurde. Seit der Aufhebung der k. Glasmalerei-Anstalt ist keine größere Leistung des nun verstorbenen wackeren Künstlers mehr zu verzeichnen, der einer der Wenigen war, welche noch an den Traditionen der wahren historischen Kunst festhielten. C. A. R.

Kunstliteratur.

Die Waffensammlung Sr. k. Hoheit des Prinzen Karl von Preußen. Text von G. Hiltl, Lichtdruck von A. Frisch. Nürnberg, Soldan. 1879.

In fünf Lieferungen, jede mit 25 Tafeln, liegt genanntes Werk vollendet vor uns. Der Herausgeber, früher Direktor der Sammlung, der sie auch bereits in einem besonderen Werke beschrieben hatte, erlebte die Vollendung dieser illustrirten Prachtausgabe nicht. Wenn schon der früher erschienene Katalog, der mit aller Umsicht eines vollendeten Kenners redigirt ist, die Welt auf die in dieser in ihrer Art vorzüglichen Sammlung bewahrten Schätze aufmerksam machte, so wird durch die hier gebotenen getreuen Nachbildungen in Lichtdruck nun erst recht die hohe Bedeutung der reichen Kunstwerke hervorgehoben. Nicht allein für den Fachmann hat die Sammlung und darum auch dieses Werk ein besonderes Interesse und eine instruktive Seite, was bei der keineswegs leicht zugänglichen Wissenschaft der Waffenkunde schwer in's Gewicht fällt, sondern auch für die Kulturgeschichte, für Kunst und Kunstgewerbe enthält das Werk ein hochbedeutendes Studienmaterial. Wenn sich der waffenkundige Forscher an diesem Reichthum von Waffen aller Art, wie vollständigen Rüstungen, deren einstige, historisch bekannte Träger oft genannt werden, Schwertern, Helmen, Gewehren, Jagdgeräthen, welche die geschichtliche Entwickelung derselben durch alle Jahrhunderte darstellen, erquicken wird, so bietet das Werk auch den Kunstfreunden einen hohen Genuß, da es keineswegs die Absicht des Herausgebers war, die ganze Sammlung oder nur die Seltenheiten vorzuführen; vielmehr wurden nur solche Objekte zur Darstellung ausgewählt, die durch ihre künstlerische Ausschmückung mit dem Kunstgewerbe zusammenhängen und als Zeugen der Kunstfertigkeit vergangener Zeiten uns in der Formbildung wie Ornamentirung der verschiedenen Objekte des Kriegshandwerks die Schönheit und technische Vollendung derselben zeigen. Das vorliegende Werk erzählt uns mit beredter Zunge, mit welcher Meisterschaft Kunstschlosser und Kunstschmiede, Plattner, Stahlschneider, Gravierer, Metalltreiber eine Fülle der herrlichsten Motive erfunden, diese in mustergiltigen Formen dargestellt und mit den üppigsten Ornamenten verziert haben. Der Lichtdruck von Frisch giebt die Originale nicht allein getreu, sondern auch für den Anschauungsunterricht zweckentsprechend wieder. Das Prachtwerk ist in der That eine der berühmten Sammlung würdige Publikation, zugleich ein Monument des Fleißes und der Kunstblüthe aus den Tagen unserer Väter. Da solche Werke nur ein beschränktes Publikum haben, ist es ein doppeltes Verdienst des Verlegers, daß er vor den Opfern nicht zurückschreckte, welche die Herstellung erforderten. Die Publikationen, welche der Kunst und dem Kunstgewerbe zu Gute kommen, werden durch die besprochene in trefflichster Weise vermehrt und durch ihren speziellen Charakter in vieler Hinsicht ergänzt. J. E. W.

Motive zu Garten-Architekturen. Eingänge, Veranden, Brunnen, Pavillons, Bäder, Brücken, Ruheplätze, Volièren, Terrassen, Freitreppen, Veduten rc. Entworfen und gezeichnet von **Carl Weichardt**, Architekt in Leipzig. Fünfundzwanzig Blatt, enthaltend zwanzig Projekte und etwa einhundert Skizzen in Randzeichnungen, nebst drei Bogen Details in natürlicher Größe. Weimar, Bernhard Friedrich Voigt. 1879. 12 Mk.

Unter Gartenarchitektur versteht der Herausgeber die einem festen Zweck dienende, dekorativ ausgestattete Anlage, welche in ihrer engen Verbindung mit der Natur malerisch gedacht sein muß. Es rechtfertigt sich aus dieser Auffassung die perspektivische Ansichtsdarstellung der Entwürfe, die Zugabe der landschaftlichen Scenerie, Belebung durch Licht und Schatten und die harmonische Einigung der Skizzen und Entwürfe durch reizvolle Randzeichnungen, die durch Betonung ihrer baulichen Motive sich ganz zur Sache bekennen. Die Wahl der Formen trägt fast ausschließlich das Gepräge des Renaissancestils. Profilzeichnungen in natürlicher Größe sind beigefügt, um die Ausführung der Entwürfe möglichst zu erleichtern, wiewohl hier eingestandenermaßen die lokalen Bedingungen und individuellen Wünsche des Bauenden stets modificirend eingreifen. Mannigfaltige Lösungen desselben Vorwurfes in zahlreichen Skizzen geben auch hierzu die Anleitung. In erster Linie soll das Werk den künstlerischen Absichten des wohlhabenden Bürgers dienlich sein, ohne jedoch das anspruchslosere Bedürfniß in vereinfachten Entwürfen zu übersehen. Möge der Erfinder der „Motive“ durch seine gediegene Arbeit in weite Kreise Anregungen zur baulichen Ausschmückung von Gärten tragen, die der beschaulichen Lebensfreude dienen sollen! L. v. D.

* **Adam Friedrich Oeser** hat in der soeben erschienenen Monographie von Dr. Alphons Dürr, dem Sohne des bekannten Leipziger Verlagsbuchhändlers, eine seiner würdige, ebenso gediegene wie geschmackvoll durchgeführte Charakteristik erhalten. Das in zwei Ausgaben, einer in 4° auf holländischem Büttenpapier und einer in gr. 8°, erschienene, prächtig ausgestattete Buch begnügt sich nicht mit einer biographischen Einzeldarstellung des Menschen und des Künstlers, sondern giebt derselben in der ausführlichen Darlegung der allgemeinen Zeitverhältnisse einen mit zahlreichen interessanten Staffagen belebten Hintergrund. Das Ganze gestaltet sich dadurch zu einem höchst werthvollen Beitrage zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Die Zeitschrift wird demnächst eine eingehende Besprechung des Werkes bringen.

Kunsthandel.

S. **Der Düsseldorfer Radirklub** hat ein drittes Heft Radirungen im Selbstverlage erscheinen lassen. Dasselbe enthält Blätter von E. Boich, H. Deiters, Th. v. Eckenbrecher, O. Hoffmann, E. Irmer, C. Jutz, Chr. Kroener, J. Leisten, M. Volkhart, F. Willroider, im Ganzen zehn Radirungen, unter denen besonders die Landschaften von Willroider und Kroener sich durch malerische Wirkung und die Audienzscene im Kostüm des 17. Jahrh. von Volkhart sich durch feine Charakteristik auszeichnen. Wünschenswerth wäre es, wenn den Heften stets ein ordentliches Inhaltsverzeichniß beigegeben oder ein solches auf den Umschlag gedruckt würde, auf dessen merkwürdig geschmacklosem, in gothischen Majuskeln gedruckten Titel leerer Raum zur Genüge vorhanden ist.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

R. **An der Münchener Akademie** trat mit dem eben beginnenden Studienjahr eine tiefeingreifende reformatorische Bestimmung bezüglich des Studiums in Kraft. Der König hat nämlich, unbeschadet und vorbehältlich einer allgemeinen Revision der Satzungen für die Akademie vom 14. August 1846, genehmigt, daß an die Stelle der bisherigen Bestimmungen über die Dauer der Studienzeit an der Akademie folgende Normen und zwar zunächst in provisorischer Weise treten: „Die Dauer der akademischen Studienzeit wird im Allgemeinen auf acht Jahre festgesetzt. Hiervon sind in der Regel fünf Jahre auf die Vorbereitungsklassen und drei Jahre auf die Komponirklassen oder sogenannten Meisterschulen zu verwenden. Der Lehrerrath ist ermächtigt, in einzelnen Fällen nach näherer Würdigung den Aufenthalt abzukürzen oder zu verlängern, jedoch in der Art, daß die Gesammtdauer des Aufenthaltes eines Eleven an der Akademie den Zeitraum von zehn Jahren nicht überschreiten soll." — Nach Vorstehendem ist eine allgemeine Revision der Satzungen nicht ausgeschlossen, und wir können nur wünschen, daß dieselbe nicht allzulange auf sich warten lasse. Jede Ausstellung bringt die traurigsten Belege für die theilweise in's Unglaubliche gehende Unbildung in jüngeren Künstlerkreisen. Während Angehörige aller anderen Berufsstände bestrebt sind, sich eine den Anforderungen der Gegenwart angemessene allgemeine Bildung anzueignen, glaubt die Mehrzahl der angehenden Künstler und auch der ausübenden, sie bedürften zur Ausübung ihrer Kunst keine weiteren Kenntnisse, als die der Handhabung von Pinsel und Modellirholz, und begnügt sich mit einer Summe des Wissens, die wir selbst bei Handwerksgesellen eine geringe nennen würden. Die Folgen bleiben nicht aus und treten in der Wahl der Stoffe, wie in der Auffassung und Darstellung derselben zu Tage: die vorwiegend plebejische Richtung, welche die deutsche Kunst in unseren Tagen eingeschlagen hat, wie uns namentlich die letzte internationale Kunstausstellung hier wieder ersehen ließ, hat zum allergrößten Theile ihren Grund in der mangelhaften Verstandes- und Gemüthsbildung der Künstler, deren ganzes Leben sich vielfach nur zwischen Atelier und Kneipe bewegt, welche jeder besseren Gesellschaft aus dem Wege gehen, deren Lektüre sich meist auf ein paar unbedeutende Tagesblätter erstreckt und für welche Kunstgeschichte, Aesthetik und Literatur alter und neuer Zeit spanische Dörfer sind. Da ist es denn begreiflich genug, daß die Phantasie nicht weiter reicht als bis zu alten Bauernweibern, die ihre Enkel lesen oder stricken lehren, oder zu fechtenden Handwerksburschen und ähnlichen hochinteressanten Stoffen. Da ist es ferner kein Wunder, wenn ein vielgenannter Akademie-Professor meint, die 40,000 Gulden, die Cornelius für seine Fresken in der Glyptothek empfangen, seien hinausgeworfenes Geld. Wir verlangen nicht, daß Künstler Gelehrte seien; aber wir glauben, daß nur gebildete Künstler die Kunst wahrhaft fördern können, und darum möchten wir eine bessere Pflege der Bildung in Künstlerkreisen. An der k. Musikschule zu München ist der Unterricht in Stilistik, Literatur, in der französischen Sprache 2c. obligatorisch, und diese seit Jahren in Vollzug stehende Vorschrift hat erfahrungsgemäß die besten Früchte getragen. Aehnliche Vorschriften aber wären auch an der Kunstakademie mehr als wünschenswerth und ohne größere Schwierigkeit durchzuführen, als an der Musikschule. Eine bloße Verlängerung der Lehrzeit aber wird und kann nur die technische Fertigkeit erhöhen, trotz welcher bekanntlich die heutige Kunst wenig erfreuliche Früchte trägt. Und für eine solche Kunstrichtung baut man in München ein Akademiegebäude, das drei Millionen kostet, während das Staatsbudget ein Defizit von 10 Millionen ausweist!

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Münchener Kunstverein.** Die gegenwärtig ausgestellten Arbeiten von Ludwig Lesker sind ganz dazu angethan, dem noch jungen Künstler einen geachteten Namen zu verschaffen. Nachdem derselbe jüngst im Lokale der Museumsgesellschaft zu Heilbronn eine Anzahl geschmackvoller Wandgemälde ausgeführt, übertrug ihm der kunstliebende Fürst von Hohenzollern-Sigmaringen — auf seine Anregung hin — die Restauration des Saales mit den Familienbildern des Hauses Zollern in seinem Schlosse zu Sigmaringen. So durchgreifend dieselbe auch war, hat sie der strebsame Künstler doch in kürzester Zeit so weit vollendet, daß jetzt nur noch das Einsetzen der fünf allegorischen Deckenbilder zu vollziehen ist. Wir hatten Gelegenheit, im Atelier des Künstlers die Originalentwürfe zu diesem umfangreichen Restaurationswerke einzusehen und seine gründliche Kenntniß der französischen Spätrenaissance, wie sie sich zur Zeit des vierzehnten Ludwig entwickelt hatte, zu bewundern, eine Kenntniß, die in einer Zeit, in welcher dieser zugleich behagliche und prunkvolle Baustil auch in Deutschland vielfach Pflege findet, gar manchem unserer Architekten zu wünschen wäre. Durch dieses Vertrautsein mit den Anforderungen des Stiles, wie der schwierigen Perspektive der Deckenmalerei, welche im letzten Jahrhundert kaum mehr andere als ausnahmsweise Pflege fand, gelang es ihm, ein Werk zu schaffen, das den besten aller Zeiten würdig zur Seite steht, und das ganz dazu angethan erscheint, jener vornehm thuenden Geringschätzung ein Ende zu machen, mit der man in gewissen Kreisen auf die Dekorationsmalerei zu blicken pflegt, wohl weil man nichts davon weiß, daß selbst die größten Meister der Renaissance dieselbe mit Vorliebe gepflegt haben. Was nun die Lesker'schen Bilder anlangt, so bestehen sie aus einem länglichen Haupt- und Mittelbild und vier kleineren Ovalbildern, zu denen noch vier grau in grau gemalte Zwischen- und Zwickelbilder kommen. Bekanntlich waren die Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen bis zum Jahre 1850 im Besitze der Souveränetät, und erst im genannten Jahre verzichtete Fürst Anton auf dieselbe zu Gunsten der in Preußen regierenden Linie. Aus dieser geschichtlichen Thatsache erklärt sich denn auch der den Kompositionen zu Grunde liegende Gedanke. Wir sehen nämlich auf dem Mittelbilde die Geschichte, von der die Zeit (Chronos) mit Hülfe eines geflügelten Genius den Schleier wegzieht. Zu ihren Füßen lehnt, von lieblichen Kindergenien umspielt, das alte Wappen der nun auf dem deutschen Kaiserthrone sitzenden Hohenzollern. Rechts krönt der Genius des Ruhmes einen geharnischten Krieger mit dem Lorbeer, während an des Letzteren Seite ein üppig gebautes Weib, die Abundantia, ruht. Ihr nahen sich von der linken Seite her Handel und Schifffahrt mit ihrem reichen Ertrage, und über ihnen schwebt aus leuchtendem Morgenroth der Genius einer besseren Zukunft empor, mit beiden Händen Rosen streuend. Die vier Ovalbilder ihrerseits

zeigen, gleich dem Hauptbilde in lebensgroßen Figuren, in allegorischen Gestalten die vier Regententugenden Weisheit (mit dem Gorgonenschilde Minerva's), Gerechtigkeit (in das ihr von zwei Genien vorgehaltene Gesetzbuch blickend), Stärke (einen gewaltigen Löwen zur Seite) und Beharrlichkeit (sich auf einen Marmorblock stützend und eine von Epheu umschlungene Säule neben sich). Der Künstler hat sich hier im Ganzen und Einzelnen als echter Dichter erwiesen und für seine poetischen Gedanken auch die echt poetische Form gefunden. Man hatte in der internationalen Kunstausstellung die wenig erfreuliche Gelegenheit, sich zu überzeugen, mit welchen Schwierigkeiten der perspektivische Entwurf eines Deckenbildes verbunden ist, während bei Lesker diese Schwierigkeiten mit einer Sicherheit gelöst erscheinen, die nur das sorgfältigste Studium der einschlägigen alten Meister verschafft. Und in der That erfuhr ich auch aus des mir bisher unbekannt gebliebenen Künstlers Munde selbst, daß er wenig Tage verstreichen ließ, ohne sich an dem prächtigen Deckenbilde Knoller's in unserem Bürgersaale von 1774 „Die Himmelfahrt Mariä" für seine große Arbeit Raths geholt zu haben. Daß Lesker mit den Meistern der venezianischen Schule wohl vertraut ist, lehrt der erste Blick auf seine Bilder, deren glänzendes und gesättigtes Kolorit lebhaft an Paolo Veronese erinnert, wenn es hier auch im Hinblick auf die Natur des Deckenbildes entsprechend gemildert erscheint.

Die Umwandlung des Berliner Zeughauses in eine Waffen- und Ruhmeshalle beginnt bereits Gestalt zu gewinnen. Der Ausbau der inneren Räume wird sichtbar gefördert, und das Erdgeschoß beginnt man bereits für das Artillerie-Museum herzurichten. Täglich wird dort die Aufstellung von Geschützen vorgenommen, welche bekanntlich in historischer Reihenfolge angeordnet ist. Gleichzeitig ist seit einigen Tagen die besonders eingerichtete Zeughausverwaltung thätig, an deren Spitze der Oberstlieutenant Ising steht, während der Professor Weiß, als Nachfolger des verstorbenen Georg Hiltl, mit der Anordnung der Waffensammlungen betraut ist. Die Entwürfe und Zeichnungen werden eifrig in dem Bureau der Kommission angefertigt, um bei seiner Rückkehr dem Kaiser unterbreitet zu werden, welcher bekanntlich der Zeughaus-Angelegenheit ein besonders reges Interesse widmet.

Vermischte Nachrichten.

* **Die Düsseldorfer Akademie** beging am Montag den 20. Oktober die Einweihungsfeier des neuen Akademiegebäudes. Es war insofern ein vorwiegend häusliches Fest, als Vertreter fremder Akademien, auch der übrigen preußischen, nicht geladen waren. Zwei Minister, darunter der Unterrichtsminister v. Puttkamer, welcher die Glückwünsche des Kaisers überbrachte, sowie zahlreiche hohe Beamte und Vertreter der Düsseldorfer Künstlerschaft waren zugegen. Das Festprogramm lautete folgendermaßen: Mittags 12 Uhr Ouverture zur Weihe des Hauses und Festchor von L. v. Beethoven; Begrüßung der Festgäste durch den Vorsitzenden des Lehrkörpers, Prof. Wislicenus; Ansprache und deren Beantwortung; Festrede von Prof. Dr. Woermann über die Geschichte, den Zweck und die Aufgaben der Akademien; Hallelujah aus Händel's Messias; Nachmittags 4 Uhr Festessen in der städtischen Tonhalle. Prof. Wislicenus gedachte, nach einem begeistert aufgenommenen Hoch auf den Kaiser, dankbar der besonderen Verdienste, welche sich der frühere Unterrichtsminister Falk um den Bau erworben.

Diebstahl im Baseler Museum. Am 26. September ist in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel ein kleines Glasgemälde, ein Uebungsstück von Matthäus Merian, in der Weise gestohlen worden, daß der Dieb in einem Augenblicke, wo der Wärter von einem anderen gleichzeitigen Besucher in Anspruch genommen war, mittelst eines scharfen Instruments die Scheibe von dem starken Drahte trennte, der sie an einem Fenster festhielt. Es haftet der dringende Verdacht, diesen raffinirten Diebstahl begangen zu haben, an einem Engländer, schlanker Statur, mittleren Alters, mit Vollbart, der die Sammlung in Begleitung einer jüngeren Dame, welche einen hinkenden Gang hatte und eine Brille mit silberner Fassung trug, an jenem Tage besucht hat. Der Betreffende fällt durch hastiges, unruhiges Wesen auf und zeigt besonderes Interesse an Glasmalereien. Sammler mögen also auf der Hut sein.

K. Piloty's Girondisten. Wer hätte es vor etlichen Jahren noch für möglich gehalten, daß ein neues Bild von Piloty vom Publikum der Kunststadt München kaum beachtet würde? Und doch war das bezüglich seines „Letzten Ganges der Girondisten", das in den Räumen des Kunst-Vereins ausgestellt wurde, thatsächlich der Fall. Selbst die Lokalpresse nahm kaum Notiz davon, einen einzigen Fall ausgenommen, in welchem sie dem berühmten Künstler durch überschwengliches Lob mehr schadete, als nützte. Es giebt wenige Künstler, welche die Wahrheit der Horazischen Worte, daß bisweilen auch Homer einnicke, nicht an sich selber haben erfahren müssen. Aber auch dann blieben in der Regel die Spuren der Löwenklauen sichtbar. Leider kann man das im vorliegenden Falle von Piloty nicht sagen. Seine „Girondisten" weisen keinen großen Fehler, aber auch keinen einzigen Vorzug auf.

Ein spaßhafter Auktionskatalog gehört zweifelsohne zu den seltenen Dingen, von denen man Notiz nehmen muß, und so sei denn den Lesern d. Bl. das Verzeichniß der am 21. d. Mts. stattgehabten Versteigerung der Gemäldesammlung des Herrn B. Haenel Clauß in Berlin nachträglich zu besonderer Beachtung empfohlen. Zur Rechtfertigung dieser Empfehlung theilen wir einige Proben des darin Geleisteten wortgetreu mit: „Zampieri Domenichino, Schüler des Carracci. Wurde von seinen Neidern so verfolgt, daß er sich in der Verzweiflung vergiftete. Poussin hält die Raffael'sche Madonna, die Abnahme vom Kreuze von Ricciarelli und den Hyronimus (Rom) von Domenichino für die größten Werke der Malerei. »Entwurf zu einem großen Kirchenbilde in Padua«. Lebhaftes Kolorit und große Leidenschaftlichkeit der Gesichtszüge. — Albrecht Dürer, lebte zu Nürnberg 1470—1528. Hervorragender Meister der deutschen Malerkunst. Lernte bei Wolgemuth und verkehrte mit Lucas van Leyden und Raffael. Große Einbildungskraft, erhabenes Genie, richtige Zeichnung, vorzügliche Pinselführung und fleißige Ausarbeitung sind ihm eigen. »Miniaturbild, die heilige Familie mit reich ausgestatteter Umgebung«. Eines seiner interessantesten Bilder. Mit Monogramm. Holz. Höhe 17, Breite 12 Cent. — Peter Vannucci Perugino, lebte zu Perugia 1448—1524. War sehr arm, lernte mit Leonardo da Vinci bei Andreas da Verrechio in Florenz eine angenehme Manier seine Köpfe zu zeichnen, die durch seinen Schüler Raffael sehr vervollkommnet wurde. Er arbeitete hauptsächlich für Rom, für Sixtus IV. Starb aus Gram, weil ihm ein Spitzbube den größten Theil seines mühsam erworbenen Vermögens, welches er stets bei sich führte, gestohlen hatte. »Maria mit dem Kinde an ihrer Brust in einem Schloßhofe sitzend. Zwei Engel unterhalten sie durch Musik«. Sehr edel und schön. An Maria erinnert die später enstandene Holbein'sche Madonna. — Paul Rembrandt van Ryn, geb. zu Leyden 1606, † zu Amsterdam 1674. Ursprünglich Müller. Malte Anfangs so fein als van Mieris, gab sich indeß später seine eigene Richtung, die ihn unsterblich machte. Beherzte Pinselstriche, seltene Beherrschung des Helldunkels, großes Feuer und enorme Stärke des Ausdruckes zeichneten seine Köpfe aus und machten ihn unsterblich. »Abraham will Isaak opfern«. — Peter Paul Rubens, geb. zu Siegen 1577, † zu Antwerpen 1640. Malerfürst, hatte 100 Schüler, die ihm halfen, daher seine große Produktivität. Ebenso großer Kolorist als Tizian, Tintoretto und Correggio. Seine Jagden übertreffen Alles darin bis jetzt dagewesene. »Großes mythologisches Jagdbild«. Die Thiere von Franz Snyders 1579—1657 gemalt. — Gottfried Schalken, geb. zu Dortrecht 1643, † zu Haag 1706. Schüler des Dow und Hoogstraten. Seine Gegenstände sind meist durch Sonne, Licht oder Fackelschein erhellt. Bemühte sich Rembrandt zu übertreffen, was ihm jedoch nur bei kleinen Bildern gelang, in denen er unnachahmbar ist. »Moses die Gesetztafeln haltend«. Durch Lampenschein erhellt. Tizian Vecellio, geb. zu Friaul 1477 † zu Venedig 1576, 99 Jahre alt, an der Pest. Uebertraf alle seine Lehrmeister. »Damenporträt«. Dasselbe, welches er für Alphons I. von Ferrara, als das seiner Geliebten angab. Merkwürdig ist die grobe Leinwand, der er sich bediente, die Darstellung der Porosität der Haut zu erzielen." Glaubhaften Nachrichten zufolge soll der Werth der Gemälde

mit der Art der Anpreisung auf gleicher Höhe gestanden haben

Nuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Amiet, J., Hans Holbein's Madonna von Solothurn und der Stifter Nicolaus Conrad, der Held von Dorneck und Novarra. Solothurn, Jent & Gassmann. 1879. VII u. 103. S. 4.

Zeitschriften.

The Academy. No. 388.
Celebration of the eighteenth centenary of the destruction of Pompeii, von F. Barnabei.

Gazette des Beaux-Arts. No. 10.
Eugène Fromentin, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Les dessins de maitres anciens, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Appendice, von Ch. Ephrussi — Remarques à propos de l'art égyptien, von Duranty. (Mit Abbild.) — Mademoiselle Constance Mayer et Prud'hon, von Ch Gueullette. (Mit Abbild.) — Les reliures en mosaïque du XVIII. siècle. (Mit Abbild.) — Expositions de la Royal Academy et de la Grosvenor-Gallery, von Duranty. (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

Hannoversches Kunst-Auktions-Haus (Gust. Othmer) in Hannover. Original-Oelgemälde, Aquarelle, Original-Handzeichnungen, Kupferstiche und Antiquitäten, Versteigerung am 12. November. (220 Nrn.)

Inserate.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.
Soeben erschien:

Adam Friedrich Oeser.
Ein Beitrag
zur
Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts
von
Dr. **Alphons Dürr.**

Mit 7 Holzschnitten. Elegant broschirt Preis 6 Mark. Gebunden 8 Mark.

Unter Heranziehung des gesammten archivalischen Materials und mit Benutzung zahlreicher bisher unedirter Briefe gearbeitet, bietet das überall auf Quellen-Forschung gegründete Werk eine umfassende Monographie des durch seine Beziehungen zu **Winckelmann** und **Goethe** in erster Linie der Beachtung der Nachwelt würdigen Künstlers, dem, Dank seiner geläuterten, über seine Zeit hinausgehenden theoretischen Anschauungen, eine eigenthümliche Stellung in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts zukommt. (2)

Verlag von **Hermann Costenoble** in **Jena.**

CYPERN,
seine alten Städte, Gräber und Tempel.
Bericht
über zehnjährige Forschungen und Ausgrabungen auf der Insel
von
Louis Palma di Cesnola.
Autorisirte deutsche Bearbeitung
von
Ludwig Stern.
Mit einleitendem Vorwort
von
Georg Ebers.

Mit mehr als 500 in den Text und auf 96 Tafeln gedruckten Holzschnittillustrationen, 12 lithograph. Schrift-Tafeln und 2 Karten.
2 Theile. Lex.-8. Auf Chamoispapier in splendidester Ausstattung. Mit Kopfleisten, Initialen, eleg. br. Preis pro Theil 18 M. 2 Theile in 1 Bd. geb. 38 M. 40 Pf.

Die Untersuchungen Cesnola's auf Cypern haben zu einem der glänzendsten Ergebnisse archäologischer Forschungen geführt und bietet sich daher in dem vorliegenden Werke nicht nur dem **Archäologen**, sondern auch dem **Historiker, Geographen** und **Ethnographen, Anthropologen** und **Kunstfreunde** eine reiche Ausbeute.

Verlag von **S. Hirzel** in **Leipzig.**
Soeben erschien:
Das
Höfische Leben
zur Zeit
der Minnesinger
von
Dr. Alwin Schultz
a. o. Prof. d. Kunstgeschichte a. d. Universität Breslau.
Erster Band.
Mit 111 Holzschnitten. (2)
Royal 8. Preis: geheftet *M.* 13.— elegant gebunden *M.* 16.—

Kunst-Auktion in Hannover
am 12. November 1879.
In unserem Kunstauktions-Hause gelangt am 12. November eine **Sammlung werthvoller Oelgemälde, Kupferstiche, Antiquitäten etc.** zur öffentlichen Versteigerung. Das Verzeichniss darüber wird Interessenten auf Verlangen gratis und franco übersandt.
Hannov. Kunstauktions-Haus
(**Gust. Othmer**), **Hannover.**

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.
POPULÄRE AESTHETIK.
Von Prof. Dr. **Carl Lemcke.**
Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage
Mit Illustrationen.
1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.; geb. 11 Mark.

Oelgemälde
alter Meister, wie solche im Handel nur selten vorkommen, aus einer berühmten Galerie stammend, sind mir mit der Bedingung übergeben worden, dieselben unter Discretion und ohne Sensation zu erregen, zu verkaufen.
Marie Tempel,
(3) Lessingstr. 12, part. rechts in Leipzig.

Sculpturen
in **Biscuit und Elfenbeinmasse**
(Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz**' Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16. Kataloge gratis und franco. (12)

Die Galerie zu Kassel
in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weißem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark.

Antiquar **Kerler** in Ulm
kauft (4)
Nagler's Künstlerlexicon. 22 Bde.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

6. November



Nr. 4.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Entwickelung der Bronzetechnik in Wien.

Von R. v. Eitelberger.

Unter den verschiedenen Zweigen der Technik, welche gegenwärtig in Wien geübt und gepflegt werden, und welche sowohl auf dem Gebiete der Kunst als auf dem der Industrie eine große Rolle zu spielen berufen sind, nimmt der Bronzeguß eine der ersten Stellen ein. Im Künstlerhause und im Oesterreichischen Museum waren unlängst, fast gleichzeitig, Ausstellungen von Gußwerken der Bronzeindustrie-Gesellschaft und der k. k. Kunsterzgießerei der Herren Pönninger und Röhlich veranstaltet, die als eben so reich wie instruktiv bezeichnet werden müssen. Speziell hat die Ausstellung der Bronzeindustrie-Gesellschaft uns von der Leistungsfähigkeit der Wiener Bronzeindustrie ein deutliches Bild vor Augen geführt. Das Programm dieser kleinen, aber rührigen Gesellschaft zur Förderung des Bronzegusses hat erst vor Kurzem eine Erweiterung erfahren, indem die Gesellschaft auch den Kunsteisenguß in den Bereich ihrer Thätigkeit zog. Eine Reihe von Preisen sind dazu bestimmt, das künstlerische Element auf dem Gebiete des Bronze- und Eisengusses und der verwandten Zweige der Metalltechnik zu fördern.

Vor dreißig Jahren wurde der Bronzeguß in Wien außerordentlich lässig betrieben; in kleinem Maßstabe beschäftigten sich die Gürtler mit Bronzegußarbeiten, und nur einige wenige Künstler, wie Petrowitsch, erkannten die hohe künstlerische Bedeutung dieser Technik. Längst vergessen sind die Bronzestatuetten von der Hand eines Alexi, Rumpelmayer, Preleuthner, Gasser u. A. Später traten David Hollenbach aus Bayreuth und der Preuße Glanz in Wien auf, ersterer als Bronzegießer, letzterer vorzugsweise mit dem Eisenguß beschäftigt. Der Erste, welcher den Kunsteisenguß in größerem Stile förderte, war Herr von Reichenbach, der einige Zeit hindurch die Fürstlich Salm'sche Eisengießerei leitete. Wer an einem Sommertage den reizenden Weg über den Cobenzl bei Wien verfolgt, der an dem dort befindlichen Palais des ehemaligen Ministers Grafen Cobenzl vorüberführt, welches später in Reichenbach's Besitz überging, dem fallen die kolossalen, in Eisen gegossenen Hunde auf, welche als Wächter am Eingange fungiren und Zeugniß ablegen von der erfolgreichen Thätigkeit des damaligen Leiters der Salm'schen Gießerei. Aber Glanz und Reichenbach waren in ihren Unternehmungen nicht vom Glück begünstigt; nur das Etablissement von Hollenbach ist aufrecht geblieben und hat seinen Ruf auch auf der letzten Pariser Weltausstellung wieder auf's Glänzendste bewährt. Heutigen Tags zählt die Bronzeindustrie Wiens eine Reihe von hervorragenden Firmen, die ihren Wirkungskreis weit über die Grenzen Oesterreichs ausgedehnt haben; es sind dies außer Hollenbach die Anstalten von Hannusch & Dziedzinsky, Lux, Böhm, Brix & Anders, Wodwarzka u. A. Mit der Herstellung größerer Bronzegüsse beschäftigen sich Pönninger und Röhlich, Turbain, Homann. Turbain hat sein Etablissement so erweitert, daß er monumentale Güsse großen Stils herzustellen im Stande ist. Auch Homann pflegt den figürlichen Bronzeguß. In der Kunsteisengießerei nimmt Waagner in Meidling bei Wien eine hervorragende Stellung ein. Die

Kunstarbeit in Schmiedeeisen ist als jüngster Zweig dazu gekommen und wird durch Männer wie Milde, Wilhelm, Tagleicht und Gittar in eminenter Weise vertreten. Auch die verwandten Zweige der Goldschmiedekunst, der Ciselir- und Gravirkunst haben Leistungen aufzuweisen, welche auf künstlerische Werthschätzung vollen Anspruch erheben können, insbesondere wurde in den Ateliers von Klinkosch und Zanner die figürliche und ornamentale Kleinkunst mit glücklichstem Erfolge gepflegt. Die jüngeren Medailleure, insbesondere Anton Scharff, wenden sich mit Vorliebe den Gußmedaillen zu, und die von St. Schwartz geleitete Ciselirschule an der Kunstgewerbeschule, sowie die Chemisch-Technische Versuchsanstalt tragen mit dazu bei, das künstlerische Element in der metallurgischen Produktion zu fördern. So entwickelte sich gegenwärtig, trotz der Ungunst der Zeitverhältnisse, auf diesem Gebiete ein so reiches künstlerisches Leben, wie nie zuvor.

Das erste Verdienst um die Hebung der geschilderten Kunstzweige haben sich die Architekten erworben, welchen wir die Neugestaltung Wiens verdanken. Auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst hatte schon bei dem Bau der Alt-Lerchenfelder-Kirche die metallurgische Technik reiche Gelegenheit, sich zu entfalten. Der Bau des neuen Opernhauses gab der Bronzeindustrie mächtige Impulse. Dazu kam die Gründung der kaiserlichen Erzgießerei in Wien*), an deren Spitze Anton Fernkorn trat. Man hatte schon lange mit Bedauern gesehen, daß alle die größeren Erzgüsse, welche in Oesterreich zur Aufstellung gelangten, aus Gußwerkstätten des Auslandes stammten. Die Grafen Leo und Franz Thun waren es, welche dem Kaiser den Rath ertheilten, in Wien eine Kunstgießerei nach dem Muster der Münchener zu gründen. Anton Fernkorn, der am 15. November vorigen Jahres in der hiesigen Landesirrenanstalt seinem langjährigen Leiden erlag, war ganz der rechte Mann, um diesen Plan zu verwirklichen. In Erfurt 1813 geboren, lernte er schon in früher Jugend als Gürtler alle verschiedenen Zweige der metallurgischen Technik kennen und gehörte somit zu den wenigen Künstlern unserer Zeit, die aus dem Handwerk hervorgegangen sind. Erst spät kam er zur Kunst und hat nie eine Akademie besucht. Das Studium der Antike blieb ihm fremd. Nach vollendeter Militärzeit trat er in Stiglmayer's Atelier und besuchte dann auch die Schule Schwanthaler's, um das in seiner künstlerischen Ausbildung früher Versäumte nachzuholen. Man erkennt in seinen späteren Arbeiten, vornehmlich in den kleineren, den Einfluß Schwanthaler's, das Spezifische, Fernkorn Eigenthümliche darin ist die Detailausführung, die handwerkliche Geschicklichkeit. Nachdem Fernkorn 1840 nach Wien gekommen war, zog bald eine Reihe solcher kleineren Arbeiten, vornehmlich eine Statuette des Erzherzogs Karl, welche von Hollenbach gegossen wurde, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich. Dann folgte sein erstes großes und in seiner Art bestes Werk, die elf Fuß hohe Reitergruppe des h. Georg im Kampfe mit dem Drachen, welche in der fürstlich Salm'schen Erzgießerei gegossen und im Palais Montenuovo in der Bankgasse aufgestellt wurde. Mit dieser Schöpfung legitimirte er sich als der rechte Mann für die zu gründende kaiserliche Erzgießerei und das erste größere Werk, welches unter seiner Leitung in der neuen Anstalt geschaffen wurde, war das 1853 begonnene und 1859 enthüllte Reiterdenkmal des Erzherzogs Karl auf dem äußeren Burgplatze zu Wien. Das Monument hat bekanntlich als Kunstwerk bedeutende Schwächen, es fehlt ihm die monumentale Ruhe, man darf es eine in's Kolossale vergrößerte Statuette nennen. Aber als Meisterstück des Erzgusses von höchst sinnreicher Konstruktion und solider technischer Ausführung nimmt das Werk einen hervorragenden Platz ein. Von den übrigen großen Erzgußwerken, welche die von Fernkorn geleitete Anstalt hervorbrachte, nennen wir, abgesehen von zahlreichen Büsten und Statuetten, das Kopal-Denkmal in Znaim, den kolossalen Löwen auf dem Friedhofe in Aspern, den Brunnen im Wiener Bankgebäude, nach Ferstel's Entwurf, das Ressel-Monument vor der technischen Hochschule in Wien, die Gruppe: Hagen versenkt den Nibelungenschatz, das Jellačić-Monument und das Prinz Eugen-Denkmal, das Gegenstück zum Erzherzog Karl, auf dem äußeren Burgplatze. Der 1865 erfolgten Enthüllung des Eugenmonumentes konnte der Künstler schon nicht mehr beiwohnen. Nach Fernkorn's Ausscheiden ist die Leitung der Erzgießerei in die Hände Pönninger's und Röhlich's übergegangen, welche ebenfalls eine große Anzahl bedeutender Gußwerke, in jüngster Zeit namentlich das 1876 enthüllte Schillerdenkmal in Wien und das Erzherzog Johann-Denkmal in Graz ausgeführt haben. Die Erzgießerei ist jedoch heute eine Privatanstalt, nur mit der Berechtigung, den Titel einer k. k. Kunsterzgießerei zu führen.

Ein zweites Atelier für den Erzguß großen Stils hat in jüngster Zeit der oben erwähnte Turbain errichtet, und wir verdanken der Rivalität zwischen

*) Schon Zauner hatte aus Anlaß des unter seiner Leitung in Wien gegossenen Josefs-Denkmals den Plan der Errichtung einer Bronzegießerei in Wien beantragt, und derselbe fand auch von Seite seiner Kollegen, besonders Füger's, die wärmste Unterstützung. Aber die Ungunst der Zeit verhinderte die Ausführung. Vergl. C. v. Lützow's Geschichte der k. k. Akademie, S. 85 und 89.

den beiden Anstalten manche Vervollkommnung des Erzgusses. Turbain's Anstalt findet gegenwärtig Gelegenheit, an dem in Ausführung begriffenen Beethoven-Denkmal für Wien von Zumbusch ihre Leistungsfähigkeit zu erproben, und was man bisher von dem Werke gesehen hat, rechtfertigt in vollem Maße die gehegten Erwartungen.

Unter den Faktoren, welche der Entwickelung unserer Bronzetechnik förderlich gewesen sind, dürfen die Weltausstellungen nicht vergessen werden. Was man auch immer gegen das Prinzip und die Praxis dieser Ausstellungen einwenden mag, Oesterreich haben sie ungeheuer genützt. Die österreichischen Künstler und Industriellen, früher gewohnt, sich in die engsten Kreise einzuspinnen, erhielten durch sie erst vollen Einblick in die Produktion des Auslandes und konnten vor Allem sehen, welche glänzende Entwickelung der Bronzeguß in Frankreich durchgemacht hat. Die Erfolge des französischen Bronze- und Eisengusses auf den Weltausstellungen ließen unsere Industriellen nicht ruhen, und sie hatten guten Grund die gefährliche Konkurrenz der Franzosen nicht mit Gleichgiltigkeit zu betrachten denn Frankreich machte Miene, mit billigen und relativ guten Waaren den österreichischen Markt zu überschwemmen und dadurch unsere Industrie zu erdrücken. Unsere Arbeiter begannen nach Frankreich zu wandern, um dort zu lernen, und nicht wenige der Bronzeindustriellen, welche gegenwärtig in Wien an der Spitze der Bewegung stehen, haben als Metallarbeiter, als Ciseleure u. s. w. in Frankreich ihre Schule durchgemacht.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Ulm, Anfang Oktober 1879.

In dem, wie schon früher berichtet, von der Stadt zu einem Gewerbemuseum bestimmten und trefflich restaurirten ehemaligen Neubronner'schen Hause in der Taubengasse ist gegenwärtig eine Ausstellung von Kunst- und kunstgewerblichen Gegenständen aus Ulm und Umgegend veranstaltet, die alle Beachtung verdient. Die Ausstellung soll von jetzt an permanent werden und den Anfang des Gewerbemuseums bilden.

Betreten wir den Hof des an sich schon höchst interessanten alten Patrizierhauses, so erblicken wir zunächst architektonische und Skulpturfragmente aus dem Münster und dem abgebrochenen Barfüßerkloster. Die gewölbten Hallen des Erdgeschosses enthalten eine schöne Sammlung von Abgüssen aus dem Münster, besonders vom Chorgestühl nebst neuen Modellen von Architektur- und Skulptur-Werken der äußeren und inneren Ausstattung des Gebäudes. Hier finden sich auch alte Holzschnitzwerke, schöne Ofenkacheln, nebst einem gußeisernen alten Ofen aus der Blüthezeit der deutschen Renaissance; ferner schöne Schlosserarbeiten, worunter einige alte gothische Thürchen vom Kloster Blaubeuren mit vortrefflich gearbeiteten neuen Beschlägen besonders hervorzuheben sind.

Bemerkenswerth sind ferner die dem Alterthums-Verein gehörigen Steinfiguren vom ehemaligen Oelberg am Münster und viele alte Wappensteine, Grabsteine u. dergl. von den abgebrochenen Thorthürmen und anderen Gebäulichkeiten Ulms. Das Treppenhaus ist dekorirt mit den alten Zunftladen und Zunftschildern der aufgehobenen Ulmer Zünfte, Wappentafeln der Deutschherren und einer trefflichen bemalten Holzskulptur des h. Eligius, wie derselbe den abgenommenen Fuß eines Pferdes beschlägt.

Im ersten Stock haben der Alterthumsverein und die Ulmer Antiquitätenhändler ihre schönsten Sachen ausgestellt. Wir bemerken ein Singpult von Syrlin mit eingeschnittenem Namen und der Zahl 1458, eine große Majolikaplatte nebst Krug, eine reich skulpirte Metallschüssel mit Kanne, französische Arbeit aus der Blüthezeit der Renaissance, einige schöne Zunftpokale, worunter der sog. Willkomm der Ulmer Schifferzunft in Form eines Schiffes vom Jahr 1627 das hervorragendste Stück ist. Ein besonderes Zimmer hat der Antiquitätenhändler Häußler ausgestattet; hier sieht man sehr schöne Renaissance-Kästen, Stühle in den mannigfaltigsten Formen, Uhren, Holzfiguren, Zinn-, Thon- und Metallgeräthe aller Art und namentlich eine schöne Kollektion Schlosserarbeiten. Die übrigen Zimmer sind mit Renaissance-Möbeln, alten und neuen Thon-, Glas- und Broncewaaren, textilen Arbeiten u. s. w. fast zu reichlich angefüllt.

Im oberen Stock, in den durch ihre reichen Decken und Thürverkleidungen ausgestatteten Prachtzimmern ist die Gemäldesammlung, nebst einigen auserwählten Stücken alter Möbel ausgestellt. Neben vielen minder bedeutenden Gemälden sind besonders einige altdeutsche aus der Sammlung des Alterthums-Vereins und des Hauptmanns Geiger hervorzuheben. Ein großes Altarblatt, die h. Dreieinigkeit, aus der Ulmer Schule, welches schon Waagen im Deutschen Kunstblatt 1858 eingehend beschrieben hat, wäre wohl werth, in einer öffentlichen Galerie aufgestellt zu werden. Von sonstigen Gemälden ist zu nennen, ein schöner Heemskerk, einst im Besitz eines in Amsterdam ansäßigen Ulmers und eine Madonna von Sassoferrato. Hier sind dann ferner eine Anzahl Glaskästen mit Schmuckladen aller Art, sowie eine Münzsammlung ausgestellt. Ein Zimmer enthält Kupferstiche und Handzeichnungen. Schließlich darf die alte Hauskapelle mit ihrer schönen aus dem Rathhaus stammenden Prachtthüre vom Jahre 1509 nicht übersehen werden.

Max Bach.

Kunstliteratur.

Leitfaden der Kunstgeschichte. Für höhere Lehranstalten und den Selbstunterricht bearbeitet von Dr. Wilh. Buchner. Mit in den Text eingedruckten Abbildungen. Essen, Druck und Verlag von G. D. Bädeker. 1878. 124 S.

Der Verfasser ist sich bewußt, daß „ein solcher Leitfaden der Kunstgeschichte, schon wegen seiner nothgedrungenen Knappheit bei einem aus unzähligen Einzelheiten bestehenden Inhalt, der Gefahr ausgesetzt ist, Lücken, Ungenaues, Unrichtiges zu enthalten." In der Erwägung, daß eine größere Sorgfalt der Arbeit, die sich im Wesentlichen auf die vorhandenen größeren Compendien stützt, vielen Ungenauigkeiten vorgebeugt haben würde, ist jenes Zugeständniß hinfällig. So löst z. B. das „Textbuch zu Seemann's kunsthistorischen Bilderbogen", von welchem zwei Hefte bisher erschienen, die Aufgabe der Belehrung durch Erzählung der Entwickelungsgeschichte der Kunst und vorzügliche Analyse der Hauptwerke in unvergleichlich geistvollerer und stets korrekter Weise. Wir erkennen den Werth des Leitfadens von Buchner lediglich in der übersichtlichen, praktischen Disposition des Stoffes, obgleich die häufig gezwungene Systematik, wie sie in der Periodeneintheilung sich geltend macht, im historischen Sinne nicht nachahmenswerth erscheint. Die Charakteristik der Stile und Meister entbehrt nicht selten der Tiefe und Gründlichkeit. Gemeinplätze wie folgende: „Die Bildnerei der Aegypter hat eine unendliche Fülle von Kunstwerken hervorgebracht", „die Fülle der gothischen Bauwerke in Deutschland ist außerordentlich groß", „die Kunstthätigkeit Berlins ist ungemein reich und vielseitig", sind geradezu naiv. In einzelnen Partien gewinnt die Nomenklatur ungemessene Ausdehnung. Auch die Zahlenmenge, der leere Gedächtnißkram, ist einzuschränken. Hält sie aber der Verfasser für unentbehrlich, so sind mindestens gegen 100 Jahresangaben zu berichtigen. In der Schreibweise der italienischen, französischen und besonders niederländischen Künstlernamen herrscht eine unglaubliche Willkür und Inkorrektheit. Die Titel moderner Künstler sind durchweg zu streichen. Im Uebrigen haben wir zur Besserung und Ergänzung des Buches Folgendes zu bemerken:

§. 1 bildet keinen Bestandtheil der vorgeschichtlichen Kunstbetrachtung, sondern muß als Einleitung dem Ganzen vorangehen. Entbehrlich ist die Aufzählung der nach Kugler gegebenen Hauptgattungen der Urdenkmäler des nordeuropäischen Alterthums, es sei denn daß auch die Vorstufen künstlerischer Gestaltung im Reiche der alten Inkas, in Mexiko und Centralamerika gleiche Beachtung fänden.

In der ägyptischen Kunst sind ungeachtet ihrer vorherrschend stabilen Eigenart dennoch gewisse Stilwandlungen wahrnehmbar. Die Tempel sind nicht so sehr als streng abgeschlossene Bauten anzusehen. Ueber die Palastbauten der Könige ist völlige Klarheit nicht zu erzielen, weil nur ein Pavillon sich erhalten hat. Die sogenannte protodorische Säule und die Säule mit dem Masken-Kapitäl sind nicht erwähnt. Eingehender dürfte die Wandmalerei und das Kunsthandwerk der Aegypter zu behandeln sein.

Details aus der assyrischen Architektur und Ornamentik und die Kennzeichen der persischen Kunst in ihrem Gegensatz zur assyrisch-babylonischen kennen zu lernen, ist zweckdienlicher als die Bewunderung untergegangener babylonischer Weltwunder. Die Versuche einer Rekonstruktion des Salomonischen Tempels haben allzu geringe positive Sicherheit erzielt.

Der Organismus des griechischen Tempelbaues wird lebensvoller veranschaulicht, wenn die Einzelglieder nicht locker aufgezählt, sondern im Wesen ihrer Konstruktion und Funktion verstanden werden. Die dorische Säule erhebt sich auf dem Krepidoma. Die Metopen finden sich an den Tempeln stets geschlossen vor. Die steinerne Kalymmatiendecke und die hölzerne Kassettendecke, die so wichtige Konstruktion der griechischen Tempeldecke überhaupt, wird kaum erwähnt. Hinsichtlich der polychromischen Behandlung der Architektur ist durchgehende Anwendung von Farbe wahrscheinlicher als vereinzelte Ausschmückung durch dieselbe.

Einen allzu spärlichen Raum nimmt in dem Leitfaden die Geschichte der griechischen Plastik ein. Bei der Fülle ihrer Schöpfungen bleibt die geringe Zahl der Typen beachtenswerth, in deren Ausreife bis zur vollkommenen Schönheit die Künstler ihr Höchstes erstrebten. Von Werken des archaïschen Stiles sind namhaft erhaltene Denkmäler wie auch die der späteren archaïsirenden Richtung unerwähnt geblieben. Als unmittelbarer Nachklang der Hera Polyklet's zu Argos ist eher der farnesische Herakopf in Neapel als die Juno Ludovisi anzuführen. Die Porträtstatue des Sophokles und die Florentiner Ringergruppe sollten so wenig mit Stillschweigen übergangen werden wie die berühmten Terrakotten von Tanagra. Bei der griechisch-römischen Malerei ist an die Aldobrandinische Hochzeit zu erinnern, und Angesichts der auf dem Esquilin ausgegrabenen Odyssee-Landschaften empfiehlt sich eine gerechtere Würdigung der alten Landschaftsmalerei. Während der Verfasser ferner unter den Porträtstatuen römischer Kaiser die des Augustus im Vatikan übersieht, schreibt er den Sarkophagskulpturen aus der späteren Kaiserzeit augenscheinlich einen allzu großen künstlerischen Werth zu. — Daß der Abt Ansigis aus der Normandie der Erbauer der Palastkapelle Karl's des Großen zu Aachen gewesen, steht nicht fest; Jaffé hat

einen sonst unbekannten Magister Otto mit größerer Wahrscheinlichkeit als solchen ermittelt.

In der Kunst des Islam ragen die Portalbauten der Moschee durch ihr monumentales Ansehen hervor; inmitten des Hofes steht der Brunnen für religiöse Waschungen. Die arabische Kunst in Sicilien und Spanien subsummirt man gewöhnlich unter den Begriff des maurischen Stiles.

In den Anfängen der romanischen Baukunst, die keine absolute Neuschöpfung ist, überwiegt die antike Grundlage. Die Kenntniß der allgemein giltigen Merkmale der romanischen Formen schließt noch keine Erkenntniß des Stiles selbst ein. Die wechselnden Elemente in den konstruktiven und dekorativen Gliedern sind durch den Landschaftscharakter bedingt. Der Uebergangsstil, eine bedenkliche Bezeichnung, ist von der Gothik zu scheiden und als freie malerische Ausbeutung und Auflösung des streng romanischen Stils anzusehen. Die lombardische Architektur ist nicht so sehr vom Norden abhängig, wie der Verfasser meint. Ausführlichere Erwähnung erfordert die romanische Kunst in Frankreich. Die streitige Frage, wo Niccolo Pisano seine künstlerische Erziehung genossen, ob in Mittelitalien oder in Süditalien, muß berührt werden.

Den gothischen Stil mit Spitzbogenstil zu identificiren, ist unzulässig. Der Ursprung der früher als in das letzte Drittel des 12. Jahrhunderts zu datirenden Gothik, welche durch konstruktive Bedürfnisse, durch Auflösung der Massen in Einzelglieder entstand, wird durch die französische Bezeichnung: Ogivalstil (Verstärkung der Gewölbe) am Besten erklärt. Die von Buchner gegebene Analyse des Grundrisses der gothischen Kirche trifft so wenig das Richtige, wie die Periodeneintheilung für die Entwickelung der gothischen Baukunst. Wir haben keine beglaubigte Nachricht, daß Henricus Sunere oder Soynere der Schöpfer des Kölner Domplanes gewesen. Ebenso wird irrthümlich Heinrich von Gmünd (Enrico di Gamodia) als Schöpfer des Mailänder Domes genannt. Daß Ambrogio Borgognone die Stirnseite der Certosa zu Pavia entworfen, läßt sich ebenfalls nicht begründen. Bramante's Familie hieß nicht Lazzari. Die Robbia's müssen als Künstlerfamilie genannt werden. Andrea Contucci wird nicht Sansovino, sondern San Savino nach seinem Geburtsorte genannt. Daß Michelangelo im Jahre 1564 gestorben, liest man nicht, trotz allen Zahlenaufwandes. Ghirlandajo's Vater hieß Tommaso di Currado, nicht Corradi. Lionardo starb nicht zu Amboise, sondern im Schlosse Cloux bei Amboise. Sodoma's eigentlicher Name lautet Giovanni Antonio de' Bazzi, nicht Razzi. Andrea del Sarto's angeblicher Familienname „Vannucchi" ist irrthümlich. Bei Antonio Allegri ist Mantegna's Einfluß anzumerken. Tizian darf nicht als Nachahmer Giorgione's bezeichnet werden, wenn auch eine Einwirkung dieses auf jenen zu konstatiren ist. Die Meisterwerke Tizian's soll'en mit demselben Recht, wie die eines Jan van Eyck und Holbein, aufgezählt werden. Man kann Tintoretto nicht als Tizian's Schüler bezeichnen. Daß A. Dürer einige Jahre zu Kolmar und Basel gearbeitet habe, läßt sich nicht so bestimmt behaupten. Hans Holbein d. J. ist ca. 1497 geboren. Lucas Cranach hieß nach der neuesten Forschung ursprünglich Müller, nicht Sunder. Unter den Kleinmeistern vermissen wir Heinrich Aldegrever. Nikolas Poussin ist in Villers bei Andelys geboren. Boucher, den man nicht lediglich als „süßlichen Manieristen" auffassen darf, hieß François, nicht Pierre. Velazquez' Name lautet vollständig und richtig Don Diego Rodriguez de Silva y Velazquez. Alonzo Cano ist vergessen.

Rubens erhielt die erste Unterweisung im Malen bei Tobias Verhaegt, dann bei Adam van Noort kurze Zeit und dann erst bei Otto Vaenius. Antonius van Dyck, Frans Snyders, Bruegel, sind die richtigen Namensschriften. Frans Hals ist nicht in Mecheln, sondern in Antwerpen geboren. Adriaen van Ostade stammt nicht aus Lübeck, wie Dr. A. van der Willigen nachgewiesen. Die Eintheilung in „niedere und höhere Gattungsmalerei" der Holländer ist aufzugeben und die Betrachtung nach Lokalschulen zu ordnen. Pieter de Hooch fehlt. Die Beurtheilung des Adriaen van der Werff ist anders zu formuliren. Statt Nikolaus Berghem lautet der Name richtig und vollständig Claes Pietersz. Berchem.

Die Geringschätzung der Kunst des 18. Jahrhunderts ist nicht am Platze. Bei Carstens ist dessen erste Reise nach Mantua im Jahre 1783 zu erwähnen. Daß die Frescomalerei völlig vergessen gewesen und erst durch die deutsch-römische Schule der Romantiker wieder in's Leben gerufen sei, ist unwahr. Kaulbach wird vom Verfasser überschätzt, Rethel, Schwind und Genelli überragen ihn. E. Schorn's Begabung hat sich für die von ihm gewählten Vorwürfe als unzureichend erwiesen. Die Wiener Akademie ist bereits um 1692 unter Leopold I. begründet. Genelli und Preller haben an der Weimarischen Kunstschule niemals gewirkt. Thorwaldsen's Studien nach der Antike und Carstens' Zeichnungen werden zwei Mal kurz hinter einander erwähnt. Die unverkennbaren Schranken in Thorwaldsen's Kunst sind in der panegyrisch gehaltenen Andeutung unsichtbar geblieben. Die Titel der literarischen Werke von G. Schadow genau zu geben, hindert Nichts. Johannes Schilling verdient größere Beachtung.

Unter den Handbüchern vermisse ich die Citirung von Semper's Stil. Specielle Literaturangaben im

eingehendere Studien finden sich nur bei einigen Abschnitten, nicht durchgehends und auch dort nicht immer die besten Quellen. Außer dem alphabetischen Verzeichniß der Künstlernamen, in welchem mehrere bedeutsame Namen fehlen, ist ein erklärendes Register der technischen Ausdrücke und für die Architektur ein Ortsverzeichniß wünschenswerth.

L. v. D.

Plafonds-Dekorationen. Entwürfe zur Verzierung der Decken von Zimmern und Sälen komponirt und gezeichnet von Karl Schaupert, Architekt in Stuttgart 30 Blatt in Quarto Weimar, Bernhard Friedrich Voigt. 1879. 15 Mk.

Details in natürlicher Größe zu den Plafonds-Dekorationen. 15 Bogen in Doppelformat. Ebenda. Mk. 7. 50.

Die Meister der italienischen Renaissance haben durch Plafondsbilder und reiche Ornamentirung der Decke einen hervorragenden Platz im dekorativen Systeme gesichert. Sie soll durch ein lichtes Kolorit und leichte Verzierung gleichsam ihrer drückenden Last enthoben werden, den Schein des Schwebenden erwecken und ein stimmungsvolles Bild geben, welches dem Auge Ruhe und Befriedigung gewährt. Schaupert beabsichtigt in diesem Sinne, durch sein Werk dem Architekten, Zimmermaler und Stuckateur unserer Zeit praktische Hülfe zu leisten. Da in der Wahl sämmtliche Motive der italienischen Renaissance sich anschließen und der stilistischen Gesetzlichkeit der Plafonddecke durchaus angemessen sind, wird dem erfindenden Talente zugleich Gelegenheit geboten, durch selbständige Kombinirung einzelner Motive aus den sorgfältig und sauber durchgeführten Kompositionen neue, künstlerische Formen zu schaffen. Den Tafeln für einfache und nur gemalte Plafonds kleinerer Zimmer reihen sich in organischer Vervollständigung Dekorationsmuster für reicher und plastisch zu behandelnde Decken an. Die Ausgabe der Details in natürlicher Größe hat die Bestimmung, dem ausführenden Künstler und Handwerker eine vielseitige direkte Verwendung der Entwürfe zu ermöglichen. In jeder Plafond-Komposition wird die Anordnung der Hauptmassen von der Einheit eines künstlerischen Gedankens zusammen gehalten, und innerhalb dieser strengen Gliederung sind die mannigfaltigsten ornamentalen und figürlichen Gegenstände in der Richtung, wie sie dem Prinzip der Deckenfläche entsprechen, frei entworfen. Die Ornamente sind schablonirt, von der Hand gemalt oder plastisch von Stuck hergestellt gedacht. Hinsichtlich der Bemalung der Decke hat der Herausgeber auf ein Vorbild mit reicher Vergoldung sich beschränkt, die übrigen Tafeln sind in Tondruck gehalten. Die zu beachtende Abstufung der Farbentöne ist genügend durch die Stärke der Schraffirung angedeutet. L. v. D.

Kunsthandel.

R. B. **Ein Porträt C. F. Lessing's.** Die Verlagshandlung Paul Bette in Berlin hat bekanntlich schon vor längerer Zeit eine größere Anzahl Porträt-Skizzen A. von Werner's, zum Theil Studien zu dessen großem Gemälde der Kaiserproklamation in Versaille im Jahre 1871 (im Besitz des deutschen Kaisers) publicirt. Es sind Diplomaten und Generale. Diese Sammlung wird fortgesetzt, soweit der Künstler das Material dazu liefert. Vor Kurzem erschien ein Porträt des berühmten Dichters Viktor von Scheffel. Soeben kam ein sehr ähnliches, lebens- und charaktervolles Bild unseres Altmeisters der Malerei, des hochbetagten Direktors C. F. Lessing dazu, welches A. v. Werner erst kürzlich (Ende September d. J.) in Karlsruhe mit seiner bekannten Meisterschaft in Kohle gezeichnet hat. Bei demselben ist, wie bei allen diesen Porträts, der Kopf sorgfältig durchgeführt, die Brust aber nur skizzenhaft behandelt. Die Art der Reproduktion ist der Lichtdruck (aus dem Atelier von Albert Frisch in Berlin), welcher die Originalzeichnung des Künstlers in jedem Striche und in jedem Ton mit sklavischer Treue wiedergiebt und den Gesammtcharakter des Originals vollständig erhält. Das Format aller dieser Porträts ist sehr bequem und handlich.

Kunsthistorisches.

Ausgrabungen in der Krim. In der Nähe von Sebastopol haben da, wo gegenwärtig das Chersonesische Kloster liegt, schon seit zwei Jahren von Seiten der Odessaer „Gesellschaft für Geschichte und Alterthümer" archäologische Nachgrabungen Statt gefunden. Außer den Fundamenten zweier Basiliken und einer Kirche mit Mosaikboden, welche im vorigen Jahre entdeckt wurden, hat man in der Nähe des letzteren gegenwärtig das Piedestal einer Statue von Erz gefunden. Es enthält eine alt-hellenische Aufschrift in zwei Hälften, jede von 56 Strophen. Die Aufschrift gehört dem zweiten Jahrhundert vor Christi an. Die Odessaer Gesellschaft ist mit Uebersetzung derselben beschäftigt.

Personalnachrichten.

Der Kupferstecher Ernst Forberg, unseren Lesern u. A. durch seine schönen künstlerischen Beiträge zu dieser Zeitschrift wohlbekannt, wurde aus Anlaß der Wiedereröffnung der Düsseldorfer Akademie in ihrem neuen Gebäude zum Professor des Kupferstiches an dieser Kunstschule ernannt. Wenn wir nicht irren, ist es der letzte und jüngste Schüler Ferdinand Keller's, der somit heute dessen seit sechs Jahren verwaisten Lehrstuhl an der rheinischen Akademie einnimmt. Wir können nur wünschen, daß man es bei der Ernennung dieser tüchtigen Kraft nicht bewenden lassen, sondern dem in der Gegenwart so hart bedrängten Kupferstich auch durch Aufträge und anderweitige Förderung sein Gedeihen erleichtern möge.

Sammlungen und Ausstellungen.

Eine Weltausstellung in Berlin. Der Wiener N. Fr. Pr. wird aus der deutschen Reichshauptstadt geschrieben: Obschon bereits seit einiger Zeit von dem Plane einer internationalen Ausstellung in Berlin die Rede war und die diesjährige Kunstausstellung der Akademie unter den architektonischen Skizzen sogar den „Plan einer internationalen Messe in Berlin im Jahre 1885" aufweist, so wird doch die Nachricht Aufsehen erregen, daß der Ausschuß des deutschen Handelstages, respective dessen Präsidium nun dem Gedanken näher tritt und seine Verwirklichung in ernstliche Erwägung zieht. Denn bisher war man der Idee etwas ungläubig entgegengekommen. Das Hauptmotiv, welches das Präsidium des Handelstages anführt, ist, daß Deutschland, wenn es noch lange zögert, bald für Jahre hinaus die Gelegenheit zu einer Weltausstellung verlieren würde, da man bereits Rußland, Italien und Spanien ähnliche Pläne zuschreibe. Offenbar hat der ungeahnte Erfolg der eben geschlossenen Berliner Gewerbe-Ausstellung zur Projektirung einer Weltausstellung ermuntert. Auch scheint uns an der Hand dieser Erfahrung der Plan gar nicht übel. Die lokale Ausstellung hat eine weit über den Rahmen einer solchen gehende Bedeutung gewonnen und gezeigt, daß Deutschland mit einer Ausstellung unter der richtigen Leitung auch einmal Ehre einlegen könnte, und gleichzeitig erwies sich auch, daß Berlin für eine solche ganz wohl geeignet sei. Berlin von heute ist nicht mehr die Stadt, über die sich einst Heine und Balzac lustig machten, eine häuserreiche Kleinstadt. In den letzten sechs Jahren ist unglaublich viel für seine Verschönerung geschehen; ein vor wenigen Tagen durch die Beendigung der Ringbahn vervollkommnetes, reichgegliedertes Pferdebahnnetz durchzieht die Stadt; in größerem Umkreise rückt die große Verbindungs-Eisenbahn die Orte der Umgebung der Residenz näher; die meisten der großen Bahnhöfe liegen mitten in der Stadt, und die der Vollendung entgegengehende Stadtbahn wird eine neue gewaltige Verkehrsader schaffen. Auch der Comfort für Unterkommen, Speise und Trank hat sehr zugenommen; glänzende Musteranstalten, wie das großartig angelegte Stadtbahn-Hotel, sind noch im Entstehen. So vereinigt Berlin, obschon an eigentlichen Reizen nicht zu reich, doch die wesentlichsten Bedingungen, in sich eine Weltausstellung aufzunehmen, vor

Allem aber besitzt es die Eigenschaft, selbst eine Industriestadt ersten Ranges zu sein. Was den Platz betrifft, so würde wohl in erster Reihe die im Südosten der Stadt gelegene Hasenhaide in Betracht kommen — ein großes Gehölz, das jetzt von zahlreichen Vergnügungslokalen stark besetzt ist. Der Platz der Gewerbe-Ausstellung hat sich, da er sowohl für die industriellen als auch die eleganten Theile der Stadt gut gelegen ist, als sehr praktisch erwiesen. Nur ist er für eine Weltausstellung viel zu klein; man müßte denn die nahe Uhlanen-Kaserne niederreißen und ihren ansehnlichen Exercirplatz dazunehmen. Aber der Gedanke, eine Kaserne einer Ausstellung zu opfern, ist so frevelhaft, daß ich selbst davor erschrecke und ihn nur als Phantasiespiel betrachtet wissen möchte.

R. **Münchener internationale Ausstellung.** In unserer Liste der Preisträger in Nr. 45 v. J. dieses Blattes ist durch ein Versehen des Kopisten der offiziellen Liste der Prämiirten der Name Franz Defregger's ausgeblieben. Derselbe erhielt ebenfalls die goldene Medaille erster Klasse.

Vermischte Nachrichten.

R. **Reparaturen bayerischer Baudenkmäler.** Das kgl. bayerische Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten hat im Anhange zum Budget eine Zusammenstellung der Gesuche um Bewilligung fakultativer Staatsbeiträge zu Kultus- und Unterrichtsbauten mitgetheilt und dabei bemerkt, daß die Regierung Angesichts der gegenwärtigen Finanzlage zu ihrem lebhaften Bedauern nicht in der Lage sei, diese Gesuche den Kammern des Landtages gegenüber zu vertreten. Darunter finden wir auch zwei Gesuche von weitergehendem Interesse. Das erste ist das der kathol. Kirchenverwaltung von St. Bonifaz in München, welche außer Stand ist, die Summe von 13,500 Mk. zu beschaffen, die zur Vornahme dringender Reparatur-Arbeiten an der vom Könige Ludwig I. erbauten Basilika nothwendig sind. Das zweite Gesuch betrifft die kathol. Kirche in Eußerthal in der Pfalz. Dieselbe ist im reinen romanischen Stile des dreizehnten Jahrhunderts erbaut und eines der schönsten monumentalen Baudenkmäler der Pfalz. Sie ist baufällig und geht dem gänzlichen Ruine entgegen, wenn nicht bald eine durchgreifende Wiederherstellung vorgenommen wird; als baupflichtig aber erscheint die ganz unvermögende Kultusgemeinde Eußerthal, welche zumeist von Tagelöhnern und Holzhauern bewohnt ist. Die Baukosten sind auf 19,200 Mk. veranschlagt, und man darf wohl darauf gespannt sein, ob die Kammern obige Summe nicht auch ohne die Vertretung des Hrn. v. Lutz bewilligen.

R. **Die Fresken in den Münchener Arkaden.** Die Presse hat wieder einmal einen Erfolg zu verzeichnen: die historischen Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu München werden jetzt einer gründlichen Restauration unterworfen. Das kam so. Seit Jahren hat die Presse ihr Bedauern darüber ausgesprochen, daß an maßgebender Stelle nichts für die Rettung der dem unvermeidlichen Untergange entgegengehenden Fresken aus der bayerischen Geschichte in den Hofgarten-Arkaden geschehe. Der Schaden, den sie genommen, war ein dreifacher. Einmal hatten rohe Hände einzelne Bilder durch Steinwürfe verletzt und dann — und das war die Hauptsache — waren die jungen Künstler, welche dieselbe unter der Leitung von Cornelius ausgeführt hatten, mit der seit einem Jahrhundert in Deutschland wenig oder gar nicht mehr gepflegten Technik des Frescomalens natürlich nur ungenügend vertraut und bereiteten sich eine gute Malfläche, indem sie Gyps auf den Mörtelbewurf auftragen und das Ganze möglichst glätten ließen. Die Folge dieser Manipulation, die erst jetzt bei der Restauration zu Tage kam, war die, daß die Farben durch die Gypsschicht abgehalten wurden, sich mit dem Kalk im Mörtel zu verbinden und später unter dem Einflusse des Klima's stellenweise abblätterten. Dazu kam dann noch, daß mehrere metallische Farben unter demselben Einflusse oxydirten. Der klägliche Anblick der Fresken nun, deren kunstgeschichtlicher Werth außer Frage steht, wenn auch die Mehrzahl, vom künstlerischen Standpunkte betrachtet, unbedeutend genug erscheinen, und die wiederholten Anregungen der Presse, welche namentlich auch und mit gutem Rechte die spezialpatriotische Bedeutung dieser Fresken hervorgehoben, veranlaßte unseren bekannten Bilder-Restaurator Franz Reichart, sich um ein Billiges zur Restauration derselben anzubieten. Die Aufgabe, die in Folge dessen Hrn. Reichart übertragen wurde, erstreckt sich auf alle 34 historischen Fresken und ist theilweise auch bereits gelöst; es sind Kaulbach's typisch gewordene Bavaria mit dem Löwen über der in die k. Residenz führende Thüre, Monten's Erstürmung einer türkischen Schanze vor Belgrad durch die Bayern 1717 und die Waffen-Trophäen Eug. Neureuther's zu beiden Seiten der in die Ludwigsstraße führenden Thür in vollkommen befriedigender Weise wiederhergestellt. Namentlich muß hervorgehoben werden, daß der Restaurator weit davon entfernt ist, seine Aufgabe mit der eines Malers, der ein selbständiges Werk ausführen soll, zu verwechseln. Er beschränkt sich mit großer Gewissenhaftigkeit darauf, in Folge unzweckmäßiger Technik locker gewordene Farbenpartien so weit möglich wieder zu befestigen und greift zum Pinsel und zur Farbe nur da, wo von dieser auf der Bildfläche gar keine oder doch nur schwache Spuren zurückgeblieben. Wo freilich Farben durch den Oxydationsprozeß verändert wurden, da hält er mit Recht die Thätigkeit des Restaurators ausgeschlossen und läßt solche Stellen lieber unberührt.

Von der Alhambra. Gegenüber den beunruhigenden Nachrichten, welche unlängst über die Perle der arabischen Baukunst umliefen, schreibt der Redakteur des granadinischen Blattes El Universal: „Es ist nicht das erstemal, daß Befürchtungen laut wurden wegen eines nahen Einsturzes auf dem rothen Hügel, dessen Farbe der Alhambra den Namen gegeben. Die Alhambra ist aber nicht blos ein Palast, auf dem Gipfel eines Hügels erbaut, sondern ein Bezirk von 1700 Metern im Umkreise, innerhalb dessen sich mehr als 24 alte Festungswerke, eine zahlreiche Bevölkerung und viele Privatwohnungen befinden. Am Fuße des nördlichen Abhanges des rothen Hügels, dem sogenannten Cerro de San Pedro, fließen nun die Wasser des Darro und schwemmen Erde fort in einer Ausdehnung von 75 Ellen. Diese Erdablösung ist aber ganz unbedeutend und kann durchaus nicht die Besorgniß erregen, das Maurenschloß könnte im Laufe weniger Jahrhunderte zusammensinken. Zu fürchten ist nur, daß einer jener 24 Thürme (La Torre del Homenaje), der 200 Meter vom Eingange des maurischen Palastes entfernt liegt, einstürze; aber auch dies erst im Laufe eines halben Jahrtausends. Man kann dies daraus entnehmen, daß die von Karl V. errichtete schwache Mauer, die den nördlichen Theil des Waldes der Alhambra begrenzt, bis heute nur ein unbedeutendes Stück verloren, und man sieht daraus, daß die Zerstörungen nicht über 8 bis 10 Ellen hinausgehen. Man kann daher berechnen, daß der Fluß in fünf bis sechs Jahrhunderten den Grund der Torre del Homenaje aushöhlen wird, aber nicht den des Maurenschlosses, der eigentlichen Alhambra. Ehe das geschieht, sind die Marmorsäulen, Fliesen und Stuckfiligrane der Alhambra längst zu Staub geworden.“ Ein in den granadinischen Blättern von dem rühmlichst bekannten Restaurateur der Alhambra, D. Raphael Contreras, veröffentlichter ausführlicher Bericht bestätigt vollständig obige Mittheilung und spricht zugleich den Zeitungen seinen Dank für die warme Theilnahme aus, die sie für dieses Riesenwerk des arabischen Genius bewiesen. Er schließt mit den Worten: „Es ist kein Grund zu der Besorgniß vorhanden, dieses arabische Denkmal könnte jemals vom Erdboden verschwinden durch Einsturz des Hügels, auf dem es erbaut ist.“

B. **Stuttgart.** Theodor Schurer und Wilhelm Rösch, zwei begabte Schüler Donndorf's, haben für den neuen Flügel unseres Polytechnikums die Standbilder von Dürer und Kepler, als Vertreter von Kunst und Wissenschaft, ausgeführt, welche in Nischen zu beiden Seiten des Hauptportals aufgestellt worden sind. Jede Figur ist etwa zwei Meter hoch und aus französischem Sandstein gearbeitet. Kepler steht an einem großen Globus, den er mit dem Cirkel in seiner rechten Hand berührt. Er blickt zu den Sternen empor und hält in der erhobenen Linken das Fernrohr, um sie näher zu betrachten. Dürer dagegen sieht gerade aus, die Erscheinungen des Lebens in sich aufzunehmen. Mit der einen Hand stützt er sich auf ein Bild, während er mit der anderen den faltigen Mantel hält. Kepler ist von Rösch, Dürer von Schurer ausgeführt. Beide Statuen sind in Auffassung und Behandlung höchst lobenswerth und

gereichen den jungen Bildhauern zur Ehre. Rösch, der sich vom gewöhnlichen Steinhauer unter Mühen und Entbehrungen rasch emporgearbeitet hat, gewann im vorigen Jahre an der hiesigen Kunstschule das vom verstorbenen Hofmaler von Gegenbaur testamentarisch gestiftete italienische Reisestipendium und befindet sich gegenwärtig dort zur Vollendung seiner Ausbildung. Schurer setzt seine Studien bei Donndorf erfolgreich fort und ist mit mehreren neuen Arbeiten beschäftigt, die von seiner erfreulichen Entwickelung zeugen.

Ueber das kürzlich eingeweihte Akademiegebäude in Düsseldorf schreibt man der Köln. Zeitg.: „In seinem äußeren Schmucke noch nicht vollendet, steht dieses große Gebäude in einer beherrschenden Lage, über die weite Fläche, welche die Stadt umgiebt, erhaben und nach zwei Seiten frei gegen den Rhein und die Parkanlagen des Hofgartens, so, daß das beste Licht ihm niemals abgebaut werden kann. Nach der anderen Seite freilich grenzt es an Quartiere, welche die wenigst eleganten der eleganten Stadt sind. Das Gebäude, vom Architekten Riffart aufgeführt, ist ein langgestreckter Bau mit großen Räumen für alle Bedürfnisse der jetzigen Kunstschule und noch genügenden für etwaige spätere Ausdehnung derselben, z. B. der in Aussicht genommenen Kunstgewerbeschule. Das Aeußere des Baues läßt sich in Ermangelung des statuarischen Schmuckes noch nicht wohl beurtheilen; das Innere ist schön und elegant; große Zugänge, breite Treppen und endlose Korridore führen zu den Lehrsälen und Ateliers, und wenn aus dieser prachtvollen Werkstätte entsprechende Werke hervorgehen, so darf man sich glänzenden Hoffnungen hingeben."

Die Madonna del Sacco von Andrea del Sarto läuft Gefahr, demnächst vollständig zu Grunde zu gehen. Nach einer Notiz in L'Art hat der schlechte Zustand eines Wasserrohres eine Durchfeuchtung des Putzes zur Folge gehabt, auf welchen das berühmte Bild gemalt ist, sodaß der Kopf des h. Joseph so gut wie vernichtet und von dem Gesicht der Madonna fast nichts mehr zu sehen ist. In Berlin geschunden, in Florenz ersauft — das ist das Loos des Schönen auf der Erde.

Vom Kunstmarkt.

* **Die Sammlung des Hrn. Bezirksgerichtsdirektors J. G. Mayer in München** (Sonnenstraße 10) soll einer uns eben zukommenden Nachricht zufolge dort zur Veräußerung gelangen. Dieselbe umfaßt etwa 150 Bilder alter Meister, namentlich alte Holländer und Franzosen, auch einzelne Deutsche, wie Cranach, Wolgemuth, ja selbst Holbein, wenn den Angaben zu trauen ist. Münchener Autoritäten sollen sich anerkennend über die Sammlung ausgesprochen haben. In der uns vorliegenden Liste der Bilder werden u. A. noch Brouwer, A. van der Neer, Asselyn, Saftleven, Berchem, Watteau, Lairesse, endlich auch einzelne Italiener und Spanier mit Auszeichnung genannt.

Inserate.

Verlagsbuchhandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Soeben erschien:

Adam Friedrich Oeser.

Ein Beitrag zur

Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts

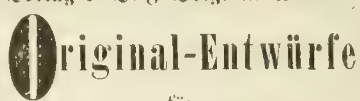
von

Dr. Alphons Dürr.

Mit 7 Holzschnitten. Elegant broschirt Preis 6 Mark. Gebunden 8 Mark.

Unter Heranziehung des gesammten archivalischen Materials und mit Benutzung zahlreicher bisher unedirter Briefe gearbeitet, bietet das überall auf Quellen-Forschung gegründete Werk eine umfassende Monographie des durch seine Beziehungen zu **Winckelmann** und **Goethe** in erster Linie der Beachtung der Nachwelt würdigen Künstlers, dem, Dank seiner geläuterten, über seine Zeit hinausgehenden theoretischen Anschauungen, eine eigenthümliche Stellung in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts zukommt. (3)

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.



Original-Entwürfe

für

kunstgewerbliche Erzeugnisse

der gesammten

Thonwaaren-Industrie.

Nebst Details in vergrössertem Massstabe.

Eine reichhaltige Mustersammlung z. praktischen Gebrauche für

Thonwaaren-Fabrikanten, **Architekten, Bildhauer, Modelleure etc., sowie fur Baugewerk- und Gewerbeschulen.**

Entworfen und gezeichnet von **A. Niedling**, in Aschaffenburg.

Fünfundzwanzig Foliotafeln.

1879. 4. Geh. in illustr. Umschlag 9 Mark

Vorräthig in allen Buchhandlungen.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

ABRISS

der

Geschichte der Baustyle

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50.
gebunden in Calico M. 8,75.

Antiquar **Kerler** in Ulm

kauft (5)

Nagler's Künstlerlexicon. 22 Bde.

Oelgemälde

alter Meister, wie solche im Handel nur selten vorkommen, aus einer berühmten Galerie stammend, sind mir mit der Bedingung übergeben worden, dieselben unter Discretion und ohne Sensation zu erregen, zu verkaufen.

Marie Tempel,
(4) Lessingstr. 12, part. rechts in Leipzig.

Arthur von Ramberg.

Hermann u. Dorothea am Brunnen.
Hermann und die Töchter des Nachbars.
Hermann und die Mutter unter'm Birnbaum.
Dorothea und die Wöchnerin.
Hermann führt Dorothea heim.

Nach den Originalen photogr. von Frz. Hanfstaengl.

Bildgrösse 31:44 ctmt., Papiergrösse 55:73 ctmt., à Blatt 10 Mark; bei Posteinzahlung franco, incl. Brett-Emballage für 11 Mark liefert

Oscar Leo's Nachfolger,
Berlin, Kurstrasse 32.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

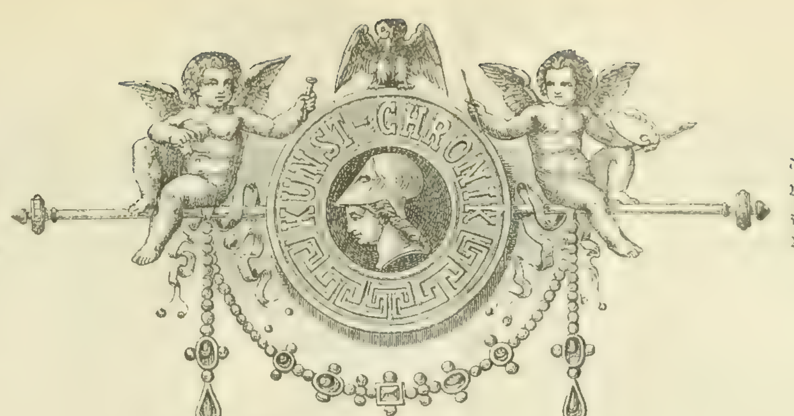
13. November

Nr. 5.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Jubiläum der technischen Hochschule in Stuttgart.

Die Architektur ist unbestritten derjenige Zweig der bildenden Kunst, der in der schwäbischen Hauptstadt die beste Pflege gefunden und die schönsten Früchte gezeitigt hat. Nicht zum wenigsten ist dies der technischen Hochschule zu verdanken, aus der eine stattliche Reihe ausgezeichneter Architekten hervorgegangen ist. Aus diesem Grunde verdient auch das fünfzigjährige Jubiläum derselben, welches sie vom 23. bis 25. Oktober festlich beging, in diesen Blättern erwähnt zu werden. Von König Wilhelm von Württemberg gegründet, wurde sie als „Gewerbeschule" den 27. Oktober 1829 eröffnet. Zwei Lehrer, Privatdocent Heigelin und Berg-Kadet Degen, zu denen bald noch als dritter Prof. Haug trat, versahen den Unterricht, den vier und dreißig Schüler besuchten. Von diesen ersten Eleven leben noch dreizehn, unter denen sich der berühmte Architekt, Oberbaurath Prof. Dr. v. Leins, befindet, der jetzt selbst zu den hervorragendsten Lehrern der Anstalt zählt. Nach raschem Aufblühen erhielt dieselbe 1840 den Namen „Polytechnische Schule", und da die bisherigen Räumlichkeiten sich immer ungenügender erwiesen, so wurde auch an die Beschaffung eines eigenen Schulgebäudes gedacht, welches nach längeren Vorberathungen endlich zur Ausführung kam. So entstand der schöne Bau am Anfang der Alleenstraße, den Ober-Baurath von Egle für die Anstalt, der er selbst früher als Schüler und später als Lehrer angehört hatte, im italienischen Renaissancestil ausführte. Er wurde 1861 begonnen und 1864 beendet, erwies sich aber durch das fortschreitende Wachsthum der Schule ebenfalls bald schon als unzureichend und mußte durch einen Anbau vergrößert werden. Mit dessen Ausführung wurde Oberbaurath von Tritschler (gleichfalls zuerst Schüler und seit 1860 Lehrer des Polytechnikums) betraut, welcher ihn möglichst genau in demselben Material und denselben Architekturformen, wie das bisherige Gebäude, natürlich mit Berücksichtigung der Verhältnisse, höchst geschmackvoll durchführte. Dieser Flügelbau, am Stadtgarten prächtig gelegen, ist durch seine imponirende Größe nun zur Hauptfaçade geworden. Er hat eine Länge von 55 m. und enthält 46 Säle und Zimmer. Aus den Mitteln der französischen Kriegskosten-Entschädigung erbaut, wurde er 1876 begonnen und kürzlich vollendet, so daß seine feierliche Einweihung zugleich mit dem goldenen Jubiläum der nunmehrigen „Technischen Hochschule" erfolgen konnte.

Die Skulptur hat zur Verschönerung dieses Gebäudes wesentlich beigetragen. Neben dem Hauptportal stehen in Nischen die großen Standbilder Dürer's, als Vertreter der Kunst, von Scheerer, und Keppler's, als Vertreter der Wissenschaft, von Rösch, und der um ein Stockwerk erhöhte mittlere Theil ist mit zwei vierzehn Fuß langen und neun Fuß hohen Reliefs geschmückt, welche links den Genius der Künste und rechts den der technischen Wissenschaften, ihre Jünger unterweisend, in allegorischen Kompositionen darstellen. Diese Reliefs sind nach den Entwürfen des an der Hochschule wirkenden Lehrers der Malerei, Prof. Kurtz, von Th. Bückler in München in Heilbronner Sandstein wirkungsvoll ausgeführt. Zwischen beiden stehen,

aus dem gleichen Material verfertigt, die allegorischen Figuren der zehn am Polytechnikum hauptsächlich gelehrten Fächer mit ihren Attributen, nämlich Bildhauerei, Chemie, Ingenieurwissenschaft, Geognosie, Malerei, Mathematik, Botanik, Physik, Maschinenbau und Architektur, ebenfalls nach Entwürfen von Kurtz durch die Bildhauer Kopp, König, Müller, Scheck und Bach modellirt. In der Vorhalle sind die lebensgroßen Büsten von acht verstorbenen verdienstvollen Lehrern der Anstalt, Fischer, Holtzmann, Breymann, Proß, Heigelin, Mauch, Degen und Weitbrecht, ausgeführt von Professor Kopp, Lehrer der Plastik, in den Wandnischen aufgestellt. Die inneren Räume waren in den Festtagen zu einer äußerst reichhaltigen Ausstellung von Arbeiten früherer und jetziger Polytechniker benutzt, die viele höchst interessante Sachen, namentlich auch auf architektonischem Gebiet, aufwies, z. B. vom Oberbaurath Schmidt in Wien u. A.

Die Feier begann am 23. Oktober Vormittags mit einem Festakt in der schönen Aula des alten Flügels, in der sich die Statuen von Goethe, Schiller, Leibnitz und Humboldt von den Bildhauern Müller, Bach, König und Scheck befinden, mit Reden des derzeitigen Rektors, des Kultusministers und der Vertreter der verschiedenen Bildungsanstalten Württembergs, sowie mit Gesängen vom „Akademischen Liederkranz". Ein heiter belebtes Festmahl schloß sich an und war zahlreich besucht. Am anderen Tage gaben die Professoren den Schülern und geladenen Ehrengästen einen Festball in den überaus reich und prächtig geschmückten Sälen des Königsbaues, der mit einer Aufführung lebender Bilder, arrangirt von Prof. Kurtz, passend eröffnet wurde. Ein Gartenfest am Hofe des kunstliebenden Herzogs Lorenzo von Medici ward in drei Darstellungen vorgeführt: in der ersten überreichte ein Künstler dem Fürsten einen Bauplan, in der zweiten schmückte ihn die Herzogin mit dem Lorbeer, und in der dritten brachten fahrende Schüler dem Fürstenpaar ein Ständchen, worauf sich sämmtliche Mitwirkende zu einem Festzug ordneten, der mit einer gut eingeübten Quadrille schloß. Etwa hundert Damen und Herren waren an dieser Aufführung betheiligt, welche durch geschickte Anordnung und Beleuchtung sowie durch den Glanz der farbenprächtigen Kostüme einen sehr günstigen Eindruck machte. Der erläuternde Text in gebundener Rede war von dem jungen Architekten Bauer verfaßt, und zwei andere junge Architekten, Wittmann und Gayer, ebenfalls Polytechniker, hatten die Festkarten gezeichnet. Am folgenden Abend bewegte sich ein großartiger Fackelzug, vom Polytechnikum ausgehend, durch die Stadt. Architektur, Mathematik, Erdkunde und andere Wissenschaften, die hier gelehrt werden, waren dabei durch schön geschmückte Wagen versinnbildlicht, und verschiedene Musikchöre, Bannerträger, Reiter und Wagen führten die einzelnen Abtheilungen des Zuges, dem ein allgemeiner Fest-Kommers in der Liederhalle als Schluß der ganzen Feier folgte. Von den 7403 Studenten, welche die technische Hochschule im ersten halben Jahrhundert ihres Bestehens besucht haben, waren viele persönlich erschienen, während Andere, wie z. B. Schmidt in Wien, schriftlich ihre Glückwünsche darbrachten. B.

Die Entwickelung der Bronzetechnik in Wien.

Von R. v. Eitelberger.

(Schluß.)

Das österreichische Museum hat sich die Pflege der Bronzeindustrie zur speziellen Aufgabe gemacht. In seinen wechselnden Ausstellungen alter und neuer Bronzewerke, welche die Produktion des In- und Auslandes übersichtlich darstellen, ist dasselbe wohlgeeignet, unsere Künstler und Gewerbetreibenden zum Nachdenken und Eifer anzuspornen. Dazu kommt die Kunstgewerbeschule, an welcher insbesondere Regierungsrath Professor Storck und Professor König auf diesem Gebiete thätig sind, und aus deren Ciselirанstalt bereits mehrere junge Männer (Mayer, Frank, Holl, Lind u. A.) hervorgegangen sind, welche theils als Lehrer im Fache der Metallurgie, theils als artistische Leiter von Fabriken wirken und sich auf der letzten Pariser Ausstellung durch ihre Ciselirarbeiten rühmlich hervorgethan haben. Die von Kosch geleitete chemisch-technische Versuchsanstalt bringt den Bronzeindustriellen alle diejenigen Verfahrungsweisen näher, welche sich auf die für sie so wichtige Patinirung beziehen.

Von den geschilderten Fortschritten und Leistungen unserer Bronzeindustrie hatte man in Wien noch bis vor Kurzem nur eine undeutliche Vorstellung; erst die Ausstellung der Bronzeindustrie-Gesellschaft und die letzte Ausstellung der Künstlergenossenschaft haben unserem Publikum gezeigt, welche Bedeutung dieser Industriezweig gewonnen hat; und bei der letzten Pariser Weltausstellung wurde diese Bedeutung auch dem französischen Publikum nahe gerückt und von der europäischen Presse rühmend anerkannt.

Auf einen Punkt muß hier noch besonders hingedeutet werden, welcher für die gesunde Entwickelung des ganzen Kunstzweiges außerordentlich wichtig ist, nämlich auf das Handinhandgehen der industriellen und der künstlerischen Kreise. Nichts hat der gesammten deutschen Bronzeindustrie mehr geschadet, als die Vorstellung, daß der Bronzeguß nur für die monumentale Kunst da sei: eine Idee, welche unter Anderem auch in Wien bei der Gründung der k. k. Erzgießerei maßgebend war. Man glaubte seinerzeit weiß

Gott was Großes zu sagen, wenn man die ausschließliche Bedeutung irgend einer Technik für monumentale Zwecke betonte. Die Künstler, welche sich der monumentalen Kunst widmeten, wurden dadurch dem Leben und der künstlerischen Gesellschaft entfremdet, die Techniker von der großen Bewegung der Zeit getrennt; zahlreiche Erfindungen, die sich im gewerblichen Leben wie von selbst entwickeln, blieben auf diese Weise dem künstlerischen Erzguß fremd, und während die Franzosen auf diesem Gebiete die größten Fortschritte machten, in künstlerischer wie in technischer Beziehung, und sich dadurch den Weltmarkt eroberten, blieb der deutsche Bronzeguß in sehr enge Grenzen gebannt, unberührt von den zahlreichen Vortheilen, welche aus dem industriellen Leben der Kunst zuströmen. So ist es gekommen, daß das deutsche Volk auf keinem Felde der künstlerischen Technik heute so weit hinter den Franzosen zurücksteht, wie auf diesem.

Man braucht nur das 34. Buch der Naturgeschichte des Plinius (Kap. 7 und 8) zu lesen und sich der Toreuten und der anderen Kleinkünstler des Alterthums zu erinnern, man braucht nur die zahlreichen und wunderbaren kleinen Bronzegüsse in unseren Museen aufmerksam zu betrachten, um sich davon zu überzeugen, welchen Werth die Alten auf den Kunsterzguß im Kleinen und auf die tausende der durch ihn hergestellten Gegenstände zum Schmucke des Hauses und des öffentlichen Lebens gelegt haben. Das Schwergewicht des antiken Bronzegusses lag nicht in der monumentalen Kunst, der Bronzeguß hat im Alterthum vielmehr nur deshalb eine so außerordentliche Blüthe erreicht, weil er auf der breiten Basis der gewerblichen Technik ruhte. Im Mittelalter und in der Renaissance war es ebenso. Nicht nur die Bronzethüren der Dome und Baptisterien zeugen für die Höhe der Technik in jenen Epochen, sondern weit mehr noch die Werke der Kleinkunst, Kandelaber, Leuchter, kirchliche Geräthe aller Art, Reliquiarien u. s. f. In Frankreich hat man von der Zeit an, als man sich der Pflege dieses Kunstzweiges zuwandte, die Technik des Gusses als ein Ganzes angesehen, welches den großen wie den kleinen Bedürfnissen der Gesellschaft gleichmäßig zu dienen berufen ist; und gegenwärtig giebt es in Paris eine Reihe bedeutender Bronzefabriken, welche, auf der Kleinkunst fußend, gleichwohl im Stande sind, ohne jede staatliche Subvention die größten Bronzegüsse auszuführen. Die Kapitalkraft und die geistige Intelligenz wurzeln dort in der breiten Unterlage des gesammten kunstgewerblichen Schaffens.

Besonders erfreulich ist es zu sehen, daß man bei uns nun auch wieder Klarheit darüber bekommen hat, daß einer der wichtigsten Punkte bei der Herstellung von Bronzegüssen die richtige Behandlung der Oberfläche (Ciselirung, Patinirung) ist. Längere Zeit bestand bei unseren Künstlern eine förmliche Abneigung gegen die Ciselirung; man strebte danach, dem Rohguß eine solche Vollendung zu geben, daß die Ciselirung überflüssig wurde oder doch auf das geringste Maß beschränkt werden konnte. Allerdings hatten die Künstler in dieser Beziehung traurige Erfahrungen gemacht; die Arbeiter, welche in den Erzgießereien für monumentale Zwecke die Ciselirung besorgten, besaßen so wenig künstlerische Bildung und Empfindung, gingen bei ihrer Manipulation so roh und handwerksmäßig vor, daß die obige, unter den Künstlern verbreitete Abneigung nur zu begreiflich erscheint. Würden unseren Künstlern in den großen Erzgießereien Ciseleure zur Verfügung stehen, die in der kleinen Plastik und im kleinen Guß auf die Feinheiten der Arbeit einzugehen gelernt haben und die Ciselirung als eine Kunst betreiben, so würde bei unseren Bildhauern gewiß jener irrthümliche Gedanke nicht Wurzel gefaßt haben, daß der vollendete Rohguß auch schon das vollendete Kunstwerk sei; denn in Wahrheit bedarf jeder Bronzeguß der Hülfe eines geübten Ciseleurs, nicht blos wegen der vollendeten Form, sondern damit in seiner Erscheinung der specifische Charakter der metallurgischen Technik zum Ausdruck gelange. Freilich kann man in der Ciselirung auch zu weit gehen. Die Franzosen z. B. treiben es darin oft bis zu einem solchen Raffinement, daß darüber die künstlerische Empfindung verloren geht. Aber wie wichtig die mit Maß und feinem Sinn angewendete Ciselirung für den Bronzeguß ist, das hat uns namentlich A. Hildebrand gezeigt, indem er die alte Technik in der Behandlung der Oberfläche wieder in den künstlerischen Bronzeguß der Neuzeit einführte. Als eine eminente Leistung auf diesem Wege aus jüngster Zeit ist hier die lebensvolle Kolossalbüste von Franz Liszt zu nennen, modellirt von Silbernagel, gegossen und ciselirt von Turbain in Wien.

Was aber einem großen Theil unserer Künstler immer noch fehlt, das ist die Kunst, ich möchte sagen, in Bronze oder überhaupt in Metall zu denken. Sie entwerfen ihre Figuren für Thon oder Stein und sind nicht geübt darin, auf die Eigenthümlichkeiten der Bronze einzugehen; das Trostloseste in dieser Beziehung hat Schwanthaler mit den Brunnenfiguren auf der Freiung in Wien geleistet, das Geistvollste Raffael Donner mit seinen Brunnenfiguren auf dem neuen Markt, welche ursprünglich in Bleiguß ausgeführt waren und vor wenigen Jahren, um die schadhaft gewordenen Originale zu schützen, in Bronzeguß übergetragen worden sind. Vornehm und lebendig bewegen sich diese allegorischen Figuren der Flüsse mit jener Freiheit, welche einzig das Metall gestattet. Sie können unseren Künstlern zum Studium nicht genug empfohlen werden

um dieselben einerseits vor der hölzernen Steifheit Schwanthaler's und andererseits vor der übertriebenen Bewegung des früher erwähnten Reiterbildes von Fernkorn zu bewahren.

Indem wir diese Betrachtungen schließen, sind wir uns der Lücken und Mängel wohl bewußt, welche unser Kunstleben auch auf diesem Gebiete noch aufzuweisen hat. Es fehlt bisher an einer innigen Verbindung zwischen der Metallurgie und der Chemie; schüchtern nur wird die Galvanoplastik und das Email angewendet; die Niellotechnik fand erst eine geringe Pflege und vollends die kaufmännische Verwerthung der errungenen Vortheile läßt in Oesterreich wie in Deutschland noch sehr viel zu wünschen übrig. Trotzdem aber herrschen überall, wohin wir blicken, Leben, Bewegung und Talent, und als den höchsten Gewinn erachten wir die immer mehr durchdringende Erkenntniß, daß Kunst und Gewerbe Eins sind, daß die Kunst ihre segnende und stärkende Kraft aus dem Boden des Gewerbes zieht.

Englische Kinderbilderbücher.

Walter Crane ist im Laufe dieses Jahres gestorben, wie die Blätter meldeten. Seine schönen Bilderbücher sind inzwischen noch um eine ganze Reihe vermehrt worden; zu Baby's Opera war im vorigen Jahr Baby's Bouquet als Pendant erschienen; und das Unternehmen der Firma Routledge, den Weihnachtstisch mit vorzüglichen Bilderbüchern für Alt und Jung auszustatten, ist auch nach des beliebten Künstlers Tode nicht aufgegeben worden. R. Caldecott und Kate Greenaway traten an die Stelle von Marcus Warth und Walter Crane. Von Caldecott liegt ein Büchelchen in Quartformat vor, betitelt „The House that Jack built". Es sind Kinderverse, wie wir sie im Deutschen in dem Gedichtchen: „Da schickt der Herr den Jockel aus" haben. Der letzte Vers giebt den Inhalt des ganzen Büchelchens:

„This is the Farmer who sowed the corn,
That fed the Cock that crowed in the morn,
That waked the Priest all shaven and shorn
That married the Man all tattered and torn,
That kissed the Maiden all forlorn,
That milked the Cow with the crumpled horn,
That tossed the Dog,
That worried the Cat,
That killed the Rat,
That ate the Malt,
That lay in the House
that Jack built."

Zwischen acht Farbendruckbilder sind einundzwanzig Holzschnittblätter eingeschaltet, welche in leichten, aber bewundernswerth charakteristischen Skizzen den ganzen Vorgang illustriren, wie die Katze der Maus auflauert, sie fängt und zerreißt, wie der Hund die Katze verfolgt ꝛc. Es ist in diesem Büchelchen wieder ein ganz neues Problem gelöst, durch möglichst einfache Mittel, Schärfe der Auffassung, Korrektheit der Zeichnung, gemüthlichen Ton und originellen Humor ein Kunstwerk im vollen Sinne zu liefern. Man weiß wirklich nicht, welchem Blatte man vor dem anderen den Vorzug geben soll, und kann nur den Künstler bewundern, der mit ein paar Strichen und einem bischen Farbe Mensch und Thier, Landschaft und Wohnort so treu abzubilden und die Komik der Situation auf's Prägnanteste hervorzukehren weiß. Neuerdings bringt uns Kate Greenaway im Stile von „Baby's Opera" und „Baby's Bouquet" ein Quartbändchen mit 64 Seiten: „Under the Window", in welchem der ganze Reiz und poetische Duft, der über die Kinderwelt ausgegossen ist und seit Luca della Robbia bis auf Ludwig Richter und Schwind immer wieder die Künstler begeisterte, in ganz unvergleichlicher Weise zur Darstellung gebracht ist. Es ist unmöglich, mit Worten den Reichthum der künstlerischen Erfindung, die Würde und Anmuth des Vortrages zu charakterisiren, der diese Leistung kennzeichnet. Welcher Abstand zwischen dem, was unsere eigene Jugendzeit erfreuen sollte und leider noch die der jetzigen Kinderwelt erfreuen soll, zwischen dem Fratzenzeug der Struwelpetergeschichten und solchen entzückenden Kunstwerken von unvergänglichem Werth! Es ist wie ein Scheidegruß, ein Dankopfer, das Ludwig Richter gebracht wird; denn ohne ihn kann man sich die Möglichkeit solcher Fortschritte auf dem Gebiete der in die Anschauung getretenen Poesie gar nicht vorstellen. Ein Glückauf für Kate Greenaway! U. O.

Nekrologe.

Cham †. Der berühmte Karikaturist, wie ein oft wiederholtes Wort sagt, der geistreichste Mann Frankreichs innerhalb der letzten dreißig Jahre, ist sechzigjährig am 6. September zu Paris gestorben. Es war dem Grafen Amadeus von Noé, wie Cham eigentlich hieß, nicht an der Wiege gesungen, daß er unter die Künstler gehen würde; denn er ward als Sohn eines Pairs aus der Restauration am 26. Jan. 1819 zu Paris geboren und von seinen Eltern für die polytechnische Schule bestimmt. Erst nach langen Kämpfen begann er seine künstlerische Laufbahn bei Paul Delaroche, um dann in Charlet seinen Meister für die in ihm schlummernde Begabung zu finden. Als er sich 1842 mit seinen ersten komischen Zeichnungen vor das Publikum wagte, schrieb er, voll Trotz und Zuversicht zugleich, den humoristischen Namen „Cham" auf seinen Schild und erwarb ihm in der Folge einen neuen Adelstitel. Schon die ersten Versuche fanden lebhaften Beifall, und fortan zählte der jugendliche Künstler zu den fruchtbarsten Mitarbeitern

des Witzblattes „Charivari", der Albums und der Almanache, in denen der Scherz ein stets willkommener Gast ist. Der „Almanach prophétique" und das „Musée Philippon" brachten unablässig Proben seiner ungewöhnlichen Produktionskraft. Diese Frische der Erfindung und des Entwurfes blieb ihm bis an die Schwelle des Grabes getreu; noch in den letzten Jahren pflegte er Hrn. P. Veron selten nur den ausbedungenen Wochenbeitrag von 12 Zeichnungen zum Charivari zu bringen, meistens legte er ihm die doppelte oder dreifache Anzahl zur Auswahl vor. Seine innere Ueberzeugung neigte mehr zur legitimistischen Richtung, aber der Zufall führte ihn in das republikanische Lager, unter andersgesinnte Genossen, und dieser innere Zwiespalt tritt störend hervor, wenn, wie es bei der „Assemblée nationale comique de 1848" der Fall war, ein Anderer den Text liefert. Cham's Bleistift verspottet erbarmungslos die ihm innerlich antipathischen Gestalten eines Prudhon, Pierre Leroux und Viktor Considerant, während Lireux's Text sie zu verherrlichen sucht. Cham's Wochen-, Monats- und Jahresrevuen, sowie seine komischen Revuen von mehr als zwanzig „Salons" sind wahre Fundgruben des Witzes, doch häufig mit einer tiefernsten doppelsinnigen Bedeutung. Beißende Satiren auf das zweite Kaiserreich folgten, Manches sogar ohne Namensunterschrift. Seine in Albums gesammelten Werke sind eine vollständige Bibliothek, alle Tagesschwächen werden darin gegeißelt und die Witzblätter „le Monde illustré" und „l'Univers illustré" machten einander voll Neid seine Mitwirkung streitig, nur den Frommen hielt er sich bis in die letzten Jahre fern, wo, wie das „Univers" triumphirend bemerkt, die Lektüre des „Pensez-y-bien!" eine Umwandlung bei ihm hervorrief, so daß er sich auch an dem klerikal gesinnten „Pélerin" und der „France illustrée" betheiligte. Zu seinen verbreitetsten größeren Arbeiten gehören: „Souvenirs de garnison", „Impressions de voyage de Mr. Boniface", „Mélanges comiques", „Nouvelles charges", „La Grammaire illustrée", „Croquis en noir", „Croquis de printemps", „Croquis d'automne", „L'exposition de Londres", „En carnaval", „Punch à Paris", „Soulouque et sa cour", „P. J. Prudhon en voyage", „Les Représentants en vacances", „Histoire comique de l'Assemblée Nationale" und „Les Cosaques". Daneben schrieb er auch Opernlibretti und Vaudevilles; „Le serpent à plumes" erschien 1865, „Le Myosotis" kam 1866 im Palais Royal zur Aufführung, „Le commandeur" gehört zu seinen späteren Werken. Im Privatleben zählte Cham zu den einfach liebenswürdigen Naturen; seine ungewöhnlich hagere, frühgebeugte Gestalt, mit dem kleinen vierfüßigen Tyrannen „Bijou" unter dem Arme, war auf den Boulevards eine bekannte Erscheinung. Für seine Freunde, die er gern an seinem Tische vereinte, wo seine geistvollen Einfälle die Hauptwürze des Mahles bildeten, besaß er das wärmste Herz und eine stets offene Börse, so daß er es, trotz seines unermüdlichen Schaffens, nie zum eigentlichen Wohlstande brachte. Eine Bronchitis, welcher das Zerspringen eines Blutgefäßes vorangegangen war, brachte ihm unerwartet rasch den Tod. Seine Obsequien in der Kirche Sainte-Marie-des-Batignolles vereinten am 8. September die Elite der Pariser Künstlerkreise. H. B.

Kunsthistorisches.

Aus Metz wird geschrieben: Die bei Bettingen an der Nied veranstalteten Ausgrabungen sind im verflossenen Sommer auf das eifrigste fortgesetzt worden, und es ist gelungen, ein großes Wohnhaus von beiläufig 2000 qm Grundfläche freizulegen. Dasselbe besteht aus einer Menge kleiner Zimmer, welche einen Hofraum umschlossen, also ganz in der bekannten römischen Anordnung ausgeführt war. Man erkennt Küche, Stall, Spuren der Wasserleitung u. dergl. Es fanden sich bei der Aufräumung eine Menge Dachziegel so wie zahlreiche Scherben irdener Gefäße; auf einigen Ueberresten sind Jagdscenen in Basrelief zu erkennen. Daß die Bewohner dieser römischen Villa nicht gerade schlecht gelebt haben, geht aus einer Anzahl von großen Amphoren (Weinkrügen) hervor, welche in Verbindung mit den vorgefundenen Austernschalen hierauf schließen lassen. Es wurden ferner kupferne und eiserne Geräthe zu Tage gefördert, dann Thierknochen, Geweihe von Hirschen, Rehen u. s. w., Glasstückchen, 100 römische Münzen, zwei von Silber, die übrigen von Erz; leider fand sich ein Theil derselben bei der durch Feuer zerstörten Villa zusammengeschmolzen, jedoch ließ sich feststellen, daß diese Münzen einen Zeitraum von 200 Jahren umfassen, etwa von 150–350 n. Chr. In der Oktoberversammlung des Vereins für Erdkunde hierselbst hielt Herr Dr. Uebeleisen über die Ausgrabungen bei Bettingen einen Vortrag, dem wir die vorstehenden Angaben entnommen haben.

Konkurrenzen.

Ueber die Skizzen zum Kölner Moltke-Denkmal schreibt der bekannte Kunstreferent der Köln. Zeitg. mit dem Zeichen des Schützen: „In Folge der Aufforderung zur Konkurrenz um das in Köln zu errichtende Denkmal für den Feldmarschall Grafen Moltke sind nicht weniger als 53 verschiedene Skizzen angekommen und im Museum ausgestellt. Es ist eine fast unglaubliche Anzahl, die auf einen wahren Ueberfluß von Bildnertalenten in Deutschland schließen läßt; denn die bei weitem größte Mehrzahl dieser Modelle und Modellchen ist ganz respektabel gemacht, wenn sie auch nicht alle gut erdacht sind; das ist freilich in der That die Mehrzahl nicht. Die Aufgabe war kaum mißzuverstehen und ist doch in einzelnen Fällen mißverstanden worden. Es konnte wohl keine andere sein, als den gefeierten Kriegshelden möglichst naturgetreu darzustellen, eine Porträtstatue zu schaffen und da es einer sehr schlichten Persönlichkeit galt, so sind denn auch die schlichtesten anspruchslosesten Abbilder derselben die besten geworden; wie verschieden und geradezu falsch aber selbst eine so bestimmte Persönlichkeit aufgefaßt werden kann, zeigt sich auch in vielen dieser sein sollenden Porträtstatuetten. In mehreren ist der Charakter des Schulmeisters, ja, des Pedanten unverkennbar, andere haben einen rednerischen, sogar dramatisch-theatralischen Charakter, einer erinnert entfernt an Goethe, ein anderer an Beethoven, ein paar kleine sind in ihrer Harmlosigkeit komisch, ohne es zu beabsichtigen. Durch die Aufstellung ist noch einige unwillkürliche Komik hinzugekommen; so stehen z. B. zwei in einer Ecke und sehen sich an, wobei der eine Moltke ganz verächtlich auf seinen kleinen kümmerlichen Doppelgänger herabblickt. Viele der Künstler haben nach Motiven gesucht und sie nicht immer glücklich gefunden. So blickt eine sehr hübsch ausgeführte Statuette gesenkten Hauptes auf die Landkarte mit dem Ausdrucke eines in sich versunkenen Studirenden, eine andere hält in beiden Händen die Landkarte vor sich hin und blickt den Beschauer an, als sollte ihm ein Dokument zur Unterschrift präsentirt werden. Selbst mit dem Zirkel und der Landkarte ist der Feldherr dargestellt. Mehrfach erscheint er in befehlender, weisender Stellung, einmal sogar in heftiger Bewegung, einem „Marschall Vorwärts" sehr ähnlich. Am häufigsten ist das einfache Motiv, ihm einen Feldstecher in die Hand zu geben, wobei denn die andere entweder eine Landkarte hält oder auf dem Säbelgriffe ruht. Auch in den Kopfbedeckungen ist viele Verschiedenheit: Mütze oder Helm, letzterer sogar einmal bekränzt; die besten Bildnisse sind barhäuptig. Da die Konkurrenz eine anonyme ist, so fehlt uns das persönliche Interesse, welches sich an die Künstler und die Schule, der sie angehören, knüpft; wir können letz-

tere in manchen Fällen wohl ahnen, aber nicht bestimmen. Berlin und Köln haben hübsche Arbeiten geliefert, aber auch andere Schulen; sogar aus Rom sind Modelle gekommen. — Die einzelnen Skizzen ausführlich zu beschreiben, würde uns zu weit führen, wir wollen deshalb nur die besonders bemerkenswerthen aufzählen. Eine der bedeutendsten in Größe und solider Durchführung ist Nr 11, höchst ähnlich, und wenn auch die Haltung, die linke Hand auf einen Baumstumpf gestützt, seitwärts lehnend mit dem rechten Arm auf dem Rücken, vielleicht etwas familiär erscheinen mag, so gebührt dieser Skizze doch die Erwähnung an erster Stelle. Sehr gut getroffen und individuell, eine ganz einfache Porträtstatue, ist Nr. 36. Gut auch ist Nr 50, doch würden wir den Kopf lieber ohne Mütze sehen; was die individuelle Aehnlichkeit betrifft, so wird ein Meister wie der Autor dieser Skizze sie bei der Ausführung schon vollendeter erreichen. Dann sind die Nr. 20, 47, 6, 51, 13 schlicht und gut, einander in Motiv und Haltung ziemlich ähnlich: es ist die beobachtende Stellung, deren wir schon gedachten, bei einigen mehr sinnend, bei anderen etwas zu lauernd, und alle diese Bildnisse sind einfach und gut ausgeführt; auch Nr. 7 gehört zu den besten, doch ist das Postament etwas schwer ausgefallen, Nr. 5 ist ebenfalls eine gute Porträtstatue. Nr. 2 ist ein wenig zu bewegt, Nr. 15 bis auf den etwas theatralischen Mantel sehr gut. Es sind damit nach unserem Urtheil die besten genannt, wir können es uns aber nicht versagen, auch den besonders curiosen Arbeiten noch einige Worte zu widmen. Da ist zunächst Nr. 43, der schon erwähnte Blücher mit weit vorgestrecktem Arme, bewegtester Stellung, ein säbelrasselnder Held, der auf dem Postament eben so wenig Raum hat, wie nach dem Ausspruche des Berliner Straßenjungen der Blücher gegenüber der Hauptwache in Berlin: „Komme mir nur Niemand, sagt er, hier auf meinen Ofen herauf, ich habe selbst nicht Platz genug.“ Dann Nr. 24, dem ein geheimnißvoller Windstoß den Mantel und Mantelkragen heftig von innen heraushebt und bewegt, vorgebeugt, das doppelte Fernglas in beiden Händen, eine Figur, deren heftige momentane Bewegung durchaus komisch wirkt, und endlich als der Gipfel künstlerischen Mißgriffes der Feldmarschall als Cäsar im curulischen Sessel, den Oberleib entblößt, die Beine im Mantel drapirt, die nackten Füße in Sandalen neben und auf römischen Waffenstücken. Dieser lorbeerbekränzte Greis, denn er ist, was das Körperliche betrifft, ganz realistisch greisenhaft gehalten, sieht schrecklich ergrimmt drein, so daß ein Beschauer meinte, er könne für den König der Zulus, Cetewayo, gelten. Vielleicht könnte man ihn eher noch für einen Indianerhäuptling halten, der mit Gewalt in einen Römer verwandelt werden soll. Das Postament zu dieser übrigens sehr fleißig mit Formenverständniß und Geschick ausgeführten Skizze ist übergroß und mit zwei allegorischen Figuren in flachem Relief verziert; auch gehören dazu noch zwei kleinere Postamente nach vorn und nach hinten, davon eines ein ganz erschreckliches Ungeheuer von einem Löwen trägt, der eine Krone vertheidigt, und das andere zwei um eine Fahne kämpfende Adler. Diese für unsere heutigen Begriffe ganz ungenießbare, ja, sinnlose Arbeit würde möglicherweise zur Zeit Friedrich's des Großen gefallen haben; der vermuthlich noch junge Autor hat jedenfalls den Zweck erreicht, sehr großes Aufsehen bei unserem Publikum zu erregen, und indem er so sonderbar in die Zopfzeit zurückging, hat er etwas Neues und sehr Seltsames, wenn auch nicht Schönes und Brauchbares geschaffen.“

Preisvertheilungen.

Akademische Ausstellung in Berlin. Auf Vorschlag des akademischen Senats ist an folgende Künstler, deren Werke sich bei der diesjährigen akademischen Ausstellung besonders ausgezeichnet, die goldene Medaille für Kunst vom Kaiser verliehen worden, und zwar: I. die große goldene Medaille: 1) dem Thier- und Landschaftsmaler Christian Kröner in Düsseldorf, 2) dem Genremaler J. Bokelmann in Düsseldorf; II. die kleine goldene Medaille: 1) dem Maler Otto Kirberg in Düsseldorf, 2) dem Maler Professor Pohle in Dresden, 3) dem Landschaftsmaler Hermann Eschke in Berlin, 4) dem Geschichtsmaler Henry Siemiradzki in Rom, 5) dem Landschaftsmaler Otto v. Kameke in Berlin, 6) dem Maler Professor Paul Thumann in Berlin und 7) dem Bildhauer Professor Karl Kundmann in Wien.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin** hat neuerdings seine reichhaltige Sammlung von Erzeugnissen der nationalen Hausindustrie (auf deren historische wie praktisch-kunstgewerbliche Bedeutung die allgemeine Aufmerksamkeit zuerst durch die Pariser und dann noch mehr durch die Wiener Weltausstellung hingelenkt wurde) um eine Anzahl bemerkenswerther Stücke vermehrt, unter denen eine kleine Kollektion von Gefäßen bosnischen Ursprungs in erster Linie steht. Das stattlichste derselben, ein großer, mit schwarzgefärbten Gravirungen gezierter Deckelkrug aus verzinntem Kupfer, zeigt ein in horizontalen Streifen angeordnetes, zwar primitives, aber gerade in seiner Einfachheit desto stilgemäßeres und für mannigfache Zwecke direkt verwendbares Flachornament, das ebenso wie die Form verschiedener, theils mit eingepreßten, theils mit roh auf den gelben Thon aufgemalten Verzierungen versehener irdene Geschirre die in den Donauländern noch heute nicht erstorbene Nachwirkung antiker Gefäßbildnerei erkennen läßt. Aus dem benachbarten Bulgarien gesellt sich hierzu ein mit eingepreßten Ornamenten und mit einem Kranz aufgesetzter Rosetten verzierter, phantastisch gestalteter sogenannter Vexirkrug mit einer trefflichen Glasur in kräftig getöntem Grün, während sich als deutsche „Bauernmajolika“ mehrere aus Holstein stammende Teller bezeichnen lassen, deren Ornamentirung theils der in Heimberg bei Thun einheimischen Fabrikation verwandt ist, aus der sich unter der umsichtigen künstlerischen Leitung Keller-Leuzinger's in kurzer Frist ein blühender und geachteter Industriezweig entwickelt hat, theils aber, in einigen als Spezialität von Kellinghusen auftretenden Stücken, durch eine breit und kräftig behandelte und dekorativ höchst wirksame Bemalung excellirt, in deren eigenartiger Tonstimmung ein energisches Gelb vorherrscht. — Von weiteren neuen Erwerbungen der keramischen Sammlung, die sich namentlich auf das Gebiet der Fayencemalerei erstrecken und in erster Reihe deutsche, und zwar meist alte Nürnberger, außerdem aber auch französische, niederländische, schwedische und englische, sowie ostasiatische Arbeiten umfassen und dem Museum eine ansehnliche Reihe zum Theil noch nicht vertretener Dekorationsarten zugeführt haben, möge u. a. neben zwei großen modernen englischen Vasen in Amphorengestalt aus dem Etablissement von William de Morgan in London, die in dem metallisch schimmernden Roth und Olivengrün ihrer aus Thierfiguren und palmettenartigen Ornamenten sich zusammensetzenden flotten Bemalung auf die Wiedergewinnung einer alten, verlorenen Technik abzielen, eine Probe der bisher in der Sammlung vermißten Delffter Thonplastik in der stehenden Figur eines mit Mütze und blaugemustertem langen Mantel bekleideten behäbigen Mannes genannt sein, — von Porzellanen ferner ein Paar werthvoller Meißener Vasen aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, von deren dicht mit flach aufgelegten Vergißmeinnichtblüthen besetztem Fond sich Medaillons mit in zierlichster Miniaturmalerei auf Goldgrund ausgeführten Roccocoscenen in einer aus frei sich erhebenden Blumenranken gebildeten Umrahmung abheben, sowie ein neues, mehr seltsames als schönes Beispiel chinesischer Porzellanmalerei nach europäischem Muster: eine kleine Kanne mit dem ziemlich grotesk gerathenen Bilde eines auf dem Adler in Wolken thronenden, den Blitzstrahl fassenden Jupiter. — Auch die Abtheilungen der Glasarbeiten hat endlich noch in einer Anzahl von Nachbildungen römischer Glasflaschen verschiedener Form aus dem Museum zu Wiesbaden, in denen der eigenthümliche Ton der Oxydirung alten Glases meisterlich getroffen ist, sowie in einer Reihe von höchst interessanten Proben der sehr regsamen Glasfabrik von James Powell und Söhne in London, zu denen namentlich einige originelle gläserne Fliesen verschiedenartiger Technik zählen, eine schätzbare, für den Industriellen wie für das größere Publikum instruktive Bereicherung erfahren.

H. B. **Die Hamburger Kunsthalle** hat durch die letztwillige Verfügung eines Bürgers der Stadt, Herrn Johannes Amsinck, eine bedeutende Bereicherung erfahren. Es sind neunzig Oelgemälde, überwiegend alte Niederländer, unter

denen sich zwei Landschaften von Jakob Ruysdael, eine davon mit Staffage von Adriaen van de Velde, und ein Mondschein von van der Neer in erster Linie auszeichnen. Teniers d. j. ist durch eine Abendlandschaft, A. van Ostade durch ein kleineres Genrebild, Philipp Wouwerman durch drei Reiterstucke, Berghem durch eine Hügellandschaft mit Hirten vertreten. Von Backhuysen befindet sich eine Marine, bewegte See, unter der Sammlung, von Franck eine mythologische Darstellung, die geretteten Israeliten und Pharao's Untergang; Huysum und de Heem repräsentiren das Blumen- und das Fruchtstück. Dazu gesellen sich, neben manchem Mittelgut, tüchtige Leistungen von Dujardin, Höllenbreughel, Vinckebooms und Molenaar; einige Deutsche, Franzosen und bedeutend schwachere Italiener, hauptsachlich Kopien, ergänzen die Holländer. Ein Selbstporträt von Raffael Mengs, ein Porträt des Dichters Hagedorn von dem Hamburger Denner, dem Maler der Greise und der Greisinnen par excellence, eine Landschaft von Millet, einige Proben von Philipp de Champagne's fleißiger Hand, ein Canaletto und ein Salvator Rosa werden den betreffenden Abtheilungen der Kunsthalle zur Zierde gereichen.

|| **Der Oesterreichische Kunstverein** hat in der abgelaufenen Sommersaison eine Reihe von Ausstellungen veranstaltet, die im Angesichte der Alles absorbirenden Munchener Ausstellung freilich wenig Neues brachten, aber immerhin das Interesse auf sich zogen. Den fruher gewürdigten Handzeichnungen Kurzbauer's, den letzten Arbeiten des Meisters, folgte eine Kollektiv Ausstellung von Gemälden, Kartons und kleineren Entwürfen von Jaroslav Czermak, durch welche so recht ein Einblick in das eigenthumliche Schaffen dieses Künstlers gewonnen werden konnte Vom Juni ab beherbergten sodann die Ausstellungsraume sammtliche Huldigungsgeschenke, welche den Majestäten aus Anlaß Ihrer silbernen Hochzeit von den verschiedenen Korporationen, Gemeinden, Vereinen 2c. dargebracht wurden. Die Objekte, größtentheils dem Bereiche der Kunstindustrie angehörend, gaben neuerdings ein glanzendes Zeugniß von dem bedeutsamen Fortschritte, der in jüngster Zeit auf diesem Gebiete in Oesterreich gemacht worden ist. — Für die Monate Oktober und November gelangen nun sammtliche Kartons, Handzeichnungen und Oelbilder, welche bei Bruckmann in Munchen zumeist in photographischer Vervielfältigung erschienen sind, nebst W. v. Kaulbach's künstlerischem Nachlaß (im Ganzen bei 1000 Nummern) partienweise zur Ausstellung, um dann versteigert zu werden. Darunter befinden sich auch Kreling's Handzeichnungen zu seinem Faust Prachtwerk, die bekannten Ekkehard-Bilder, Schrödter's Aquarelle zum „Triumphzug des Königs Wein" u. s. w.

Siemiradzki's „Lebende Fackeln des Nero" kommen als patriotische Gabe des Künstlers nach Krakau, wo das Bild in einem öffentlichen Lokale Aufstellung finden wird, bis der Gedanke an ein Landesmuseum feste Gestalt gewonnen haben wird.

Flameng's „Appel des Girondins", welches Gemälde den Salonpreis dieses Jahres gewann, gelangt als Geschenk des Staates in das Museum zu Boulogne sur mer.

Gust. **Richter's Königin Luise** wurde von einem patriotischen Kölner, Hrn. Karl Joest, dem Museum seiner Vaterstadt zum Geschenk gemacht. Die Uebergabe an die städtischen Behörden fand durch einen feierlichen Akt am 18. Oktober statt, über den die Kölnische Zeitung, wie folgt, berichtet: „Schon vor Jahren, so erwähnte Herr Joest in einer Ansprache, die er an den Vertreter der nunmehrigen Eigenthümerin, den Herrn Oberbürgermeister, richtete, sei in seinem engsten Familienkreise der Wunsch rege geworden, der Stadt Köln ein Bildniß der hochseligen Königin, welcher gerade die Rheinlande die innigste Verehrung darbringen, zu stiften. Die im vergangenen Jahre erfolgte Enthüllung des Denkmals Friedrich Wilhelm's III. habe wieder recht lebendig in ihm den Gedanken wachgerufen, daß die rheinische Metropole auch ein äußeres Erinnerungszeichen an des Königs erhabene Gemahlin besitzen müsse. Auf ein dahin gerichtetes Gesuch habe S. M. der Kaiser ihm die Erlaubniß ertheilt, diesen Wunsch auszuführen. Mit welcher Liebe das Andenken der hochseligen Mutter des Kaisers am Rhein gepflegt werde, habe sich in den vielen freundlichen Worten gezeigt, die über seine Absicht von den verschiedensten Seiten kundgeworden. Dieselbe warme Begeisterung habe aber auch die Meisterhand Gustav Richter's geführt Und so möge es denn als ein gutes Zeichen gelten, daß gerade am Geburtstage des verehrten Kronprinzen, des Enkels der geliebten Königin, „der Schutzgeist Preußens" eine bleibende Stätte in Köln gefunden habe. In seiner Entgegnung erinnerte der Herr Oberbürgermeister an das Denkmal, welches der Gemeinsinn des edlen Geschenkgebers sich in dem Hause gestiftet habe, das der leidenden Menschheit gewidmet sei — das Klara Elisen Stift — und sprach sodann im Namen der Stadt den Dank für das Geschenk aus, welches in denselben Mauern, in welchen „die dankbaren Rheinlande dem König Friedrich Wilhelm III." das Erzbild errichtet, die Erinnerung an die königliche Gattin, an die edelste deutsche Frau, an die Mutter des Kaisers bewahren werde. Die Bürgerschaft könne ihre Dankbarkeit nur dadurch äußern, daß sie aus dem Anblicke dieses Kunstwerkes die stete Mahnung zu allem Edeln und Guten schöpfe, das der Königin Luise eigen gewesen. Was ein Künstler vermöge, um solche schöne Pflichterfüllung zu erleichtern, das habe Meister Richter gethan. Das Bild rede so laut und eindringlich, wie nur je ein Lebender geredet habe. Der Oberbürgermeister erinnerte dann gleichfalls an den vaterländischen Festtag, der die Anwesenden vereinige. Habe Königin Luise es nicht erleben können, daß ihr bitteres Leid gesühnt worden, daß bei Leipzig eines Welteroberers Macht zusammenbrach, habe sie ihres Hauses Freude bei der Geburt ihres ersten Enkels nicht mehr theilen können, so müsse uns der 18. Oktober desto fester in Erinnerung bleiben, desto höher in Ehren gehalten werden. Welchen Wandel der Zeiten uberblicke das Vaterland, wenn es der verklärten Königin gedenke. Im Jahre 1810 Deutschland nur noch ein geographischer Begriff, und was von seinem Staatengebilde noch übrig war, einem ausländischen Protektor botmäßig; heute ein mächtiges Reich unter einem deutschen Kaiser! Vor diesem Bilde aber fühle das patriotische Herz das Bedürfniß, in der Mutter auch den Sohn zu ehren, und diesem Gefühl möge die Versammlung durch ein dreifaches Hoch auf Se. Majestät den Kaiser und König Ausdruck geben. Nachdem der patriotische Ruf verhallt war, richteten sich die Blicke der Anwesenden auf das Bildniß, dessen Hülle inzwischen entfernt worden war. Wir enthalten uns hier jeder nochmaligen Beschreibung des schon mehrmals geschilderten Meisterwerks; wir erwähnen nur, daß die ganze Versammlung hingerissen war von der Schönheit der so majestätischen und doch so liebreizenden Erscheinung und daß sie einstimmig erschien in dem Urtheil, daß der heutige Tag unserem städtischen Museum die strahlendste Perle seiner reichen Sammlung gebracht hat."

Vermischte Nachrichten.

B. **Professor Emil Hünten in Düsseldorf** hat im Auftrage des deutschen Kaisers ein großes Bild ausgeführt, welches eine Episode aus den rheinischen Herbstmanövern des Jahres 1877 darstellt. Der Kaiser führt das 7. Königs-Husaren-Regiment, dessen Chef er ist, der im Wagen sitzenden Kaiserin vor, neben der die schöne Erbprinzessin von Hohenzollern sitzt. In der Begleitung des Kaisers befinden sich der Kronprinz mit Gemahlin, die in schwarzer Husarenuniform erscheint, Prinz Friedrich Karl, Graf Moltke, Göben und andere Generäle, sowie viele fremdländische Offiziere. Sämmtliche Figuren sind mit großer Porträtähnlichkeit wiedergegeben und auch das Terrain, eine Gegend bei Euskirchen in der Nähe von Köln, ist mit derselben Treue geschildert, so daß dies Gemälde in jeder Beziehung Interesse erweckt.

Zeitschriften.

The Academy. No. 389 u. 390.

Turner's etchings for the „Liber studiorum"; reproduced by the Autotype Company, von M. M Heaton. — Letter from Smyrna, von A. H. Sayce — The Antwerp Salon of 1879, von M. Howard. — New Fragments of the frieze of the Parthenon, von C. F. Newton. — Karl B. Stark †.

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 12.

Gloria in excelsis, von W. Bohm. — Weihnachten der Heimathlosen, von G Seyfferth — Elch im Kampf mit Wolfen, von Fr. Specht — In der Christnacht, von H. Kruspe. — Die Verleumdung, von Ed. Kurzbauer — Kindtaufe unter dem Directorium, von Fr. H. Kammerer — Schlussbild, von K. Eckwall

L'Art. No. 250—253.
Une collection génoise, von A. de Latour. (Mit Abbild.) — Les dessins de maitres anciens, von G. Berger. (Mit Abbild.) — Fr. de Rimini, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Les dessins de maitres français, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Courrier des musées, von V. Godard-Faultrier père. — Les expositions artistiques de Marseille, von Louis Brès. (Mit Abbild.) — Les arts libéraux, fresque dans la cathédrale du Puy-en-Velay, von A. Giron. (Mit Abbild.) — La statue de Francesco Sforza, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — Les dessins de maitres anciens exposés à L'Ecole des Beaux-arts, von G. Berger. (Mit Abbild.) — Viollet-le-Duc, von A. de Baudot. — Françoise de Rimini, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 81—85.
Prof. Dr. Wilh. Lotz †. — Die Ausgrabungen von Olympia, von F. Adler. (Mit Abbild.) — Viollet-le-Duc.

Gewerbehalle. No. 11.
Venezianische Glasvase (16. Jahrh.); Eingelegter Deckel eines Kästchens (17. Jahrh.) — Moderne Entwürfe: Schreibtisch; Confectschale; Schrank und Stuhl; Consolen und Ornamente; Albumdecke in getriebenem Gold; Ornamente für Glasätzung.

Christliches Kunstblatt. No. 10.
Die gottesdienstlichen Gewänder der Geistlichen, namentlich in der evangelischen Kirche, von Dr. Bunz. (Mit Abbild.)

Illustrirte Zeitung. No. 1893—1896.
Das römische Amphitheater zu Trier. (Mit Abbild.) — Die Leipziger Kunstgewerbeausstellung. (Mit Abbild.) — Luther-Becher, von Fr. Küchenmeister. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 18—20.
Salon d'Anvers. — Le musée Dumont à Semur, von H. Jouin. — Du génie de l'art plastique. — Viollet-le-Duc, von H. Jouin. — Exposition de Munich, von H. F. Oltzen. — Salon d'Anvers. — Du génie de l'art plastique.

Kunst und Gewerbe. No. 41—43.
Australien und die Weltausstellung in Sydney. — Die Zimmereinrichtungen in der Berliner Gewerbe-Ausstellung. (Mit Abbild.) — Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände in Lübeck, von R. Steche.

The Portefolio. No. 11.
A. Schreyer: Wallachian posting, von J. B. Atkinson. (Mit Abbild.) — Art life in Belgium, von T. J. Lucas. — A. Dürer: The prodigal son. (Mit Abbild.) — Notes on aesthetics, von P. G. Hamerton.

Inserate.



Die Büste des

Hermes

von Praxiteles,
neueste Ausgrabungen aus Olympia,
in d. Originalgrösse (mit Büstenfuss 80 cm. hoch)

Preis von Elfenbeinmasse 48 ℳ.
Preis von Gyps . . . 24 ℳ.
Kiste und Emballage . 5 ℳ.
in 21 cm Höhe, Maschinencopie.
Preis von Elfenbeinmasse 7 ℳ.
Kiste und Emballage 0,50 ℳ.

Gebrüder Micheli,
Berlin, Unter den Linden 12.

Das neueste illustr. Preisverzeichniss antiker und moderner Bildwerke der Giesserei wird gratis ausgegeben.

Vortheilhafte Offerte für Architekten, Künstler, Kunstfreunde und Schulen.
Wir liefern in neuen Exemplaren:

Denkmäler der Kunst, herausg. von v. Voit, Guhl, Caspar, Lübke und v. Lützow. 3 Bände mit 156 Tafeln und Text.
Architektur 57 Tafeln, Sculptur 36 Tafeln, Malerei 63 Tafeln.
Statt M. 121.80 zu M. 75. —

Weiss, H., Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Trachten, des Baues u. Geräthes der Völker des Alterthums, des Mittelalters und der Neuzeit. 3 Bände mit 3718 Abbildungen.
Statt M. 80.40 zu M. 56. —

Kugler, Franz, Geschichte der Baukunst. 3 Bände mit Holzschnitten.
Statt M. 36. — zu M. 25. —

Alle 3 Werke zusammen genommen für M. 145. —

Frankfurt a/M., November 1879.
Johannes Alt,
6 kleiner Hirschgraben 6,
Buchhandlung für Kunst u. Gewerbe.

Im Verlage von **Paul Bette, Berlin,** erscheint:

Wentzel Jamitzer's
Entwürfe
zu
Prachtgefässen in Silber und Gold.

70 Blatt Photolithographien, 109 Entwürfe.

Nach den Kupferstichen des Wentzel Jamitzer (Meister v. 1551) und des Virgil Solis.

Herausgegeben von
R. Bergau in Nürnberg. (2)
Quartformat: Preis in Mappe Mrk 20.

Von **E. A. Seemann** in **Leipzig** ist à 25 Mark zu beziehen:

Original-Radirungen
Düsseldorfer Künstler.

Ausgabe auf chinesischem Papier.

III. Heft.

Inhalt: 1. E. Bosch, Concurrenz. 2. H. Deiters, Waldweg. — 3. Th. v. Eckenbrecher, Marine. — 4. Osc. Hoffmann, Esthländisch. 5. C. Irmer, Waldrand. — 6. C. Jutz, Enten. — 7. Chr. Kröner, Landschaft mit Weiden. — 8. J. Leisten, Einkehr. — 9. M. Volkhart, Audienz beim Bürgermeister. — 10. J. Willroider, Weg in's Dorf.

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Plafonds-Decorationen.

Entwürfe
zur Verzierung der Decken
von Zimmern und Sälen.
Componirt und gezeichnet von
KARL SCHAUPERT,
Architekt in Stuttgart.

30 Blatt in Quarto.
1879. Quarto in Mappe. 15 Mark.

Die hierzu gehörigen „Details in natürlicher Grösse" erscheinen gleichzeitig in besonderer Mappe auf 15 Bogen grössten Formats und kosten 7 Mk. 50 Pfge., sind auch getrennt zu haben.

Vorräthig in allen Buchhandlungen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

20. November

Nr. 6.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Griechische Kunst in Kleinasien.

Berlin, Anfang November 1879.

Die Times vom 28. Oktober enthalten einen längeren aus Smyrna datirten Artikel, in welchem ein braver Brite seiner Regierung die Okkupation Kleinasiens dringend an's Herz legt, theils aus vielen anderen Gründen theils im Interesse des dort zu treibenden Sports (!) und der dort zu erwerbenden Kunstschätze. Bereits habe die „deutsche" (soll wohl heißen preußische) Regierung an 200 Statuen und Reliefs (aus dem alten Pergamos) angekauft und die Auffindung weiterer Schätze stehe in Aussicht.

In nicht zu ferner Zeit werden wir von hier aus berichten können, was an diesen Mittheilungen richtig und welche Bedeutung den erwähnten Funden und Ankäufen beizumessen ist. Thatsache bleibt, daß wir die Kunst der Hellenen durchaus noch nicht zur Genüge kennen und daß jedes neue Denkmal, welches unsere Kenntniß ergänzt und korrigirt, mit der lebhaftesten Freude zu begrüßen ist. Und in diesem Falle werden wir allerdings in den Stand gesetzt werden, ein überaus wichtiges Kapitel der griechischen Kunstgeschichte von Neuem schreiben und illustriren zu können.

Hätte doch diese freudige uns bereitete Ueberraschung unter anderen auch den wünschenswerthen Erfolg, die Blicke der Regierungen immer mehr auf das für die Schatzgräberei verheißungsvollste Land zu lenken. Schon vor nun zwanzig Jahren bezeichnete G. Semper Kleinasien äußerst treffend als den „Kessel, in welchem der in Aegypten, Assyrien ꝛc.) komponirte Stoff vornehmlich gemischt ward, woraus später die edle hellenische Kunstform gegossen werden sollte." Dann hat sich auf demselben Schauplatz im zweiten und dritten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung die schöpferische Gestaltungskraft der hellenischen Plastik ausgelebt. Nun wissen wir von den beiden angedeuteten Epochen bekanntlich bis jetzt wenig genug! Und eine möglichst vollständige Rekonstruktion der hellenischen Kunstentwickelung wird denn doch eines der Hauptziele aller Kunstforschung sein.

Soll man es nur dem Zufall, der Willkür überlassen, ob wir je in den Besitz dieser für die Entwickelung der Menschheit so wichtigen Kenntnisse kommen werden? Wenn die Regierungen der europäischen Kulturstaaten hier nicht eintreten können oder wollen, so darf man fragen, giebt es denn nur einen Schliemann, nur einen Sina unter den Hunderten von Millionären zwischen Weichsel und Atlantischem Meer, deren gern zur Schau getragener Kunstenthusiasmus sich bis zu dem Siedepunkte steigern läßt, daß er für solche Interessen ein materielles Opfer brächte, ein Opfer, das sich unter Umständen recht leicht in eine glückliche Kapitalanlage verwandeln könnte. Die Ausgrabungen Schliemann's in Ilion, die Funde Humann's in Pergamos sind so deutliche Fingerzeige, daß ich kein Wort mehr hinzuzufügen habe. Ueber die letzteren also gelegentlich ein Mehreres!

B. F.

Korrespondenz.

London, im Oktober 1879.

Durch langjährige Traditionen ist das englische Publikum gewöhnt, die Befriedigung seiner Kunst

interessen auf verschiedene Jahreszeiten zu vertheilen. Anfang August bricht in London jahraus jahrein die Saison morte, wie der Gesellschaft, so auch des Kunstlebens herein. Im Januar beginnen die Old Master Exhibitions, zunächst in den Sälen der Royal Academy, im Mai folgen die Ausstellungen der neuesten Leistungen lebender Künstler, welche einen auf dem Kontinent geradezu unerhörten Zuspruch von Besuchern erfahren.

Außerordentliche Verhältnisse haben den dreijährigen Ausstellungen eine ganz besondere Bedeutung gegeben. Die erledigte Präsidentenstelle der Royal Academy wurde kurz vor Jahreswechsel Sir Frederick **Leighton** übertragen, eine Wahl, die in den weitesten Kreisen allgemeine Billigung gefunden hat. Unter der Leitung dieses früheren Schülers von Steinle ist zunächst der Ausstellung von Werken alter Meister in Burlington House in diesem Jahr eine ganz ungewöhnliche Ausdehnung gegeben worden. Wenn die Benennungen der ausschließlich von Privaten geliehenen Bilder auch nicht immer auf Glaubwürdigkeit Anspruch erheben können, — Prätentionen der Eitelkeit sollen freies Spiel haben, — so kommen unter den ausgewählten, sonst schwerlich zugänglichen Bildern doch immer genug Werke vor, welche Kenner wie Kunstfreunde fesseln. Ruysdael, du Jardin, Steen, van der Helst, van Dyck, Bassano, Raffaelin del Garbo, Bissolo, Borgognone waren diesmal glänzend vertreten; — ein vielumstrittenes Doppelporträt von Holbein nicht zu vergessen. Während die Ausstellung der Gemälde 250 Nummern umfaßte, betrug die inhaltlich weit bedeutendere Sammlung von Handzeichnungen, an Zahl fast das Doppelte. Die Sammlungen der Königin in Windsor, der Universität von Oxford und des Herzogs von Devonshire, welche ihr Bestes beigetragen hatten, erfreuen sich ja längst eines Weltrufes. Um so willkommener war darum die hier gebotene Gelegenheit eingehender und vergleichender Studien. Es war dies die erste Ausstellung von Handzeichnungen in Burlington House. Im vorangehenden Winter hatte die Rivalin der Royal Academy, die unter Sir Coutts Lindsay's Leitung stehende Grosvenor Gallery, mit einer ausschließlich aus Handzeichnungen bestehenden Ausstellung das Vorbild der Nachahmung gegeben. Die Grosvenor Gallery stellte auch dieses Jahr Handzeichnungen aus, meist aus den Sammlungen von Christ Church in Oxford, von J. C. Robinson, J. Malcolm, R. Roupelle, W. Russell und vom Earl of Warwick zusammengebracht. Mantegna's Schule, Canaletto und die Holländer waren hier am glänzendsten vertreten.

Gleichzeitig stellte der durch seine geistreichen Radirungen in England allbekannte und sehr geschätzte Arzt Seymour Haden sein Werk aus, während er durch populäre Vorträge, in der Royal Institution über die Technik der Radirkunst gehalten, die Geheimnisse seiner Kunst der Oeffentlichkeit übergab. Weniger erbaulich sind die von S. Haden gegen den fleißigen Verfasser des neuesten raisonirenden Kataloges von Rembrandt's Radirungen, C. H. Middleton, gemachten Ausfälle in der Presse, denen von gegnerischer Seite wenigstens mit einer wissenschaftlichen Fragen gebührenden Gemessenheit in der Form begegnet worden ist. In England ist sonst öffentlicher Skandal der Kunsthistoriker über die Prärogative des Privilegs für das Studium irgend eines Meisters ganz ungewöhnlich. Ein anderer Streit, welcher noch größeres Aufsehen erregte, aber anderer Natur war, eclatirte in einem Prozeß. In der Grosvenor Gallery stellte nämlich voriges Jahr ein Amerikaner J. Whistler nicht Bilder, sondern Farbenkompositionen seiner Palette aus, von ihm „Nocturne in Blau und Gold", „Arrangement in Weiß und Schwarz" ꝛc. genannt. Während die Einen diese originellen Farbenprodukte anstaunten, Andere sie belachten und selbst persiflirten, suchte Ruskin, der renommirteste Kunstschriftsteller Englands, in scharfen Ausfällen die Malerei Whistler's als Humbug an den Pranger zu stellen: es sei eine Frechheit, die sich das Publikum nicht gefallen lassen dürfe, daß dieser Maler seinen Farbentopf ihm in's Gesicht schleudere und dergl. mehr. Whistler schrieb eine matte Gegenschrift, gegen Kunstkritik im Allgemeinen, brachte aber auch die Sache vor die Gerichte, indem er wegen Schädigung seines Berufes klagbar wurde. Die Entscheidung war, daß Ruskin zu „one Farthing" — zwei Pfennig — Schadenersatz verurtheilt wurde. Damit war offenbar nicht gemeint, daß Ruskin's Kritik nicht mehr auszurichten vermocht habe, denn Whistler's Prestige war offenbar vernichtet und der moralischen Niederlage folgte der Bankerott auf dem Fuß.

Nach langer Unschlüssigkeit hat Ruskin im Frühjahr seine Professur in Oxford niedergelegt. Ein junger Bildhauer, **Richmond**, ist auf den vakanten Lehrstuhl berufen worden. Die Professuren der Kunstgeschichte an den Universitäten Oxford und Cambridge bestehen bekanntlich durch das großartige Vermächtniß eines Mr. Slade. Für Schottland sind in diesem Jahr durch das Legat von L. J. Watson Gordon der Universität Edinburgh ausreichende Mittel zu einer ähnlichen Stiftung überwiesen worden.

Die Sommerausstellung moderner Bilder in der Royal Academy ist in diesem Jahr allgemein sehr günstig beurtheilt worden, während im vorigen Jahre verschiedene Mitglieder derselben über den Mißbrauch ihrer Privilegien harte Vorwürfe hatten hören müssen. Wie wenig eine von nationalen Interessen und Gewohnheiten der Anschauung unbeeinflußte Kritik renom-

mirtesten Künstlern der Neuzeit gerecht zu werden vermag, dürfte durch neueste Publikationen ausländischer Literatur in schlagendes Licht gesetzt sein. Wenn ein französischer Kritiker in der obengenannten Ausstellung einem von Fantin-Latour gemalten Familienbilde die Palme zuzuerkennen geneigt ist, so mag dies unbestreitbar im Sinne des an der Seine herrschenden Geschmackes gesagt sein und in diesem Sinne kaum unberechtigt, aber im Großen und Ganzen glauben wir doch an dem Grundsatze fest halten zu müssen, daß jenseits der Grenzen der klassischen Kunst gewisse Voraussetzungen des Geschmackes die Kritik beeinflussen müssen, wenn sie nicht den von allen Gebildeten getheilten Glauben an die nationalen Größen der Zeit in's Gesicht schlagen will. Präraffaeliten nennt man in England bekanntlich eine Gruppe von Künstlern, die in den Quattrocentisten, besonders den Florentinern, Ideal und Vorbild ihrer Zukunftsmalerei sehen. Aber wie ist ein Raisonnement über die Manifestationen dieses Geschmackes möglich im Munde solcher Schriftsteller, die sich noch nicht einmal über das Wie und Warum dieser festgewurzelten Definition klar werden konnten? Die Zunft der Präraffaeliten lebt im offenen Krieg mit der Royal Academy, ihre Bilder wandern ausschließlich in die Grosvenor Gallery. Einer der bedeutendsten unter ihnen, der Porträtmaler Millais, ist indeß in das gegnerische Lager übergetreten. Sein Porträt von Gladstone gehörte zu den ersten Zierden der letzten Ausstellung in der Royal Academy. Doch wird man diesmal an seinen zahlreichen übrigen Porträtgemälden mehr die Leichtigkeit der Arbeit als alles andere besonders hervorzuheben. In der Grosvenor Gallery erntete auch in diesem Jahre Burne Jones mit einer „Verkündigung" und vier Bildern „Pygmalion und Galathea" den größten Beifall. Weniger Aufsehen erregte Herkomer's Aquarell von schier lebensgroßen Figuren, das den Titel „Licht, Leben und Melodie" führt: Volk aus den bayerischen Alpen, Zither spielend und Kegel schiebend. Wir nennen nur noch Gregory's „Vertheilung von Almosen" und Tadema's „Porträt des Sänger's Hendschel". Die neuesten Schöpfungen Tadema's aus dem antiken Leben standen in der Royal Academy aus. Unter diesen möchten wir hier nur den „Niedergang zum Fluß" und die pompejanische Gartenscene „Herzliches Willkomm" besonders hervorheben. Poynter's vielbesprochene „Nausikaa mit ihren Begleiterinnen Ball spielend" vertritt den klassischen Kompositionsstil; mehr koloristische Prinzipien zeigen in größeren Bildern Rivière, „Daniel in der Löwengrube", Armitage „Die Ehebrecherin vor Christus" und E. Long „Esther". Im Porträtfach sind es Sir F. Leighton, Lehmann, Calderon, welche als erste neben Millais genannt zu werden verdienen. Die Ausstellung umfaßte 1536 Bilder und nur fünfzig Skulpturen.

Die diesjährigen Ausstellungen der Royal Scottish Akademy in Edinburgh und des Glasgow Institute sind beide von Tadema beschickt gewesen; in letzterer Stadt stellte er „Blick durch die Bäume", in ersterer „Nach der Audienz", das Pendant zur Audienz bei Agrippa, aus. Wir führen nur noch an „Die Königin der Schwerter" von Orchardson und „Karl Eduard, im Hause eines Anhängers Schutz suchend".

Von den öffentlichen Gemäldegalerien in London hat neuerdings besonders die National-Porträt-Galerie unter der umsichtigen Leitung von G. Scharf, ihrem verdienstvollen Direktor, bedeutende Erweiterungen der Räumlichkeiten und Bereicherungen an sechzehn historischen Porträts erfahren. Von den durch Vermächtnisse der Gemäldegalerie (National-Gallery) an Trafalgar Square überwiesenen Kunstschätzen hat bis jetzt nur weniges zur Ausstellung gelangen können. So ein merkwürdig fein ausgeführtes Idealporträt von Hogarth, „Sigismunda", angeblich nach Correggio kopirt, und ein ziemlich gut erhaltenes Meisterwerk von Lorenzo Lotto, ein Familienbild von fünf lebensgroßen Figuren: ein Patrizier seiner Frau gegenüber an einem Tisch mit grünem Teppich sitzend, umgeben von drei Kindern. Dahinter Blick in die Landschaft.

R.

Kunstliteratur.

Artists of the nineteenth century and their works. A Handbook containing two thousand and fifty biographical sketches by Clara Erskine Clement and Laurence Hutton. 2 Voll. London, 1879. 8.

Wenige Wochen nach der Ausgabe des letzten Heftes der neulich (Nr. 2 d. J.) von uns angezeigten zweiten Auflage des Künstlerlexikons von Seubert erschien fertig in zwei Bänden das obengenannte englische Wörterbuch: ein Umstand, der für die Beurtheilung beider Bücher nicht ohne Bedeutung ist, weil er die natürliche Folge hatte, daß keines von beiden von dem anderen benutzt werden konnte, was namentlich für die zweite Auflage von Seubert von großem Vortheil gewesen wäre, da, wie wir hier gleich bemerken wollen, die Biographien der Künstler Englands und Nordamerika's ihm eine Fülle von Bereicherungen geboten hätten. Wir haben daher nur zu fragen, was ohne Rücksicht auf Seubert's zweite Auflage die beiden englischen Verfasser in ihrem Werke geleistet, ob sie die für die Abfassung desselben vorhandenen Hülfsmittel sämmtlich gekannt und mit Sachkenntniß und Urtheil benutzt, ob sie ein Wörterbuch

hergestellt haben, dem man das Zeugniß geben kann, daß es wirklich namhafte Künstler nicht übergangen, über die Lebensumstände, den Entwickelungsgang und die Hauptwerke der einzelnen Meister das Wissenswertheste beigebracht und nicht, wie es auf diesem Gebiete leider oft der Fall ist, in der Angabe der historischen und geographischen Namen alte Irrthümer und Schreibfehler wiederholt und bona fide abgeschrieben hat.

Um zu sehen, ob man hoffen kann, daß diesen Anforderungen genügt worden ist, lesen wir zunächst im Anfang des 1. Bandes das Verzeichniß der „Authorities consulted". Es zeigt uns bereits auf's Klarste, wie es mit der zu erwartenden Vollständigkeit in den Künstlernamen aussieht: aus England und den Vereinigten Staaten nennt es 32 Bücher und Zeitschriften, aus Frankreich 12, aus Italien 1, aus Deutschland 6, und außerdem einige Wörterbücher und Encyklopädien. Und so ist in der That auch das ganze Buch geworden: wer es durchblättert, sollte meinen, die Engländer und Nordamerikaner seien die erste, die Franzosen, ihnen weit nachstehend, die zweite, die Deutschen die dritte, die Italiener die vierte der kunstübenden Nationen. Und da wir unter jenen sechs deutschen Werken auch die „Zeitschrift für bildende Kunst" erblicken, so sollte man denken, daß diese in ihren 14 Jahrgängen wenigstens treulich benutzt und ausgebeutet worden sei, — aber weit gefehlt! Die „Zeitschrift" berichtet über unendlich viele Maler und ihre Werke, die hier auch nicht eine Spur von Berücksichtigung gefunden haben, ja selbst über die heutzutage am meisten besprochenen deutschen Maler, z. B. Piloty, Gabriel Max, Makart, Böcklin, Defregger, Feuerbach, Gebhardt u. A. sind, wo Urtheile über ihre Werke in Auszügen mitgetheilt werden, mehr Urtheile auswärtiger als deutscher Blätter angeführt worden. Noch schlimmer sieht es mit den deutschen Bildhauern der Gegenwart aus, über die doch aus jener Vierzehnjährigen auch viel zu entnehmen war. Von der hier herrschenden unglaublichen Unvollständigkeit kann man sich einen Begriff machen, wenn wir sagen, daß z. B. aus Berlin Alb. und Wilh. Wolff, Kalide, Heidel, Wredow, Siemering und Keil, ja sogar Rauch, dessen Werke doch in's 19. Jahrh. gehören, aus Dresden Rietschel, Kietz, Schwenk und Donndorf, aus München Eberhard, Entres, Widnmann, Brugger, Knabl, Halbig Knoll, ja sogar Schwanthaler, also fast alle, aus Wien Fernkorn, Hans und Joseph Gasser, Kundmann, Benk, Costenoble und König gänzlich fehlen und Zumbusch so gut wie gänzlich; dazu natürlich noch viele aus dem übrigen Deutschland, z. B. Steinhäuser, Kreling, Hofer, Kopf, Hassenpflug, Joseph und Emanuel Max u. A., nur sehr Wenigen unter den Jüngeren ist die Ehre der Aufnahme zu Theil geworden. Am schlimmsten aber sieht es in dieser Beziehung mit den deutschen Architekten und den Kupferstechern aus, so daß es fast scheint, als ob sie gar nicht unter die Künstler gezählt werden sollen, wenn nicht etwa die Aufnahme Semper's und einiger Architekten zweiten Ranges, sowie der beiden Eichens uns eines Besseren belehrte. Aber auch bei diesen finden sich Fehler und Lücken in Menge, z. B. soll Semper die Nikolaikirche in Hamburg gebaut haben (die bei Scott natürlich fehlt); es fehlt bei ihm nicht allein das Polytechnikum in Zürich, sondern auch seine ganze Wiener Thätigkeit. Semper ist aber beinahe der einzige deutsche Architekt der Neuzeit, der hier figurirt; aus Berlin nicht einmal Strack, Hitzig und Adler, aus Wien nicht einmal die verstorbenen v. d. Nüll und Siccardsburg, noch die lebenden Ferstel, Schmidt, Hansen, Hasenauer, aus München Gottfried Neureuther, der sich mit seinem ebenfalls fehlenden Bruder Eugen trösten muß, wie die übrigen Meister mit dem kürzlich verstorbenen Viollet-le-Duc, statt dessen sein jüngerer Bruder, der 1878 verstorbene Maler, Aufnahme gefunden hat. Statt die Architekten so dürftig abzuspeisen, wäre es besser gewesen, sie ganz auszuschließen, was freilich den Landsleuten unserer Verfasser schwerlich behagt hätte. Nach solchen Proben wäre es überflüssig, auch noch das kleinste Verzeichniß der fehlenden Kupferstecher zu geben; selbst die allerbedeutendsten sind übergangen worden.

Schon aus dem oben Gesagten läßt sich schließen, daß es mit den französischen Künstlern etwas weniger dürftig aussieht, und so ist es in der That. Aber doch hätten sich, wenn z. B. Meyer's Geschichte der französischen Malerei den Verfassern bekannt, oder das unter den „Authorities consulted" angeführte Dictionnaire von Bitard, das wenigstens für Frankreich ziemlich vollständig ist, besser benutzt wäre, nicht so bedeutende Lücken bemerklich gemacht. Es fehlen z. B. unter den Malern, wenn wir uns auf A—C beschränken, der in Versailles so reich vertretene Jean Alaux, die Genremaler Aublet und Emile Béranger, der Historienmaler Pierre Bergeret, der Marinemaler Berthelemy, der Genremaler Nicolas Berthon, die Historienmaler Bezard Biennourry (fehlt auch bei Seubert) und Emile Bin, der Landschaftsmaler Blin, der mehr nach Paris als nach Stuttgart gehörende German Bohn, der talentvolle, von Delacroix beeinflußte, frühverstorbene Engländer Bonington, der Lyoner Bonnefond, der auch in Deutschland durch das Leipziger Bild bekannte François Bouchot, der aus der Malerei im Thronsaal des Luxembourg bekannte Adolphe Brune, der Genfer Landschafter Castan, der Karikaturist Cham,

(Amédée de Noé), die Historienmaler Champmartin und Chassériau, der ethnographische Maler Clément, der Historienmaler Chazal, der Landschafter Coignet, der Historienmaler Court und der Thiermaler Couturier; ebenso unter den französischen Bildhauern Aizelin, Allar, Aubray, der bekannte Thierbildner Cain, Max Claudet (fehlt auch bei Seubert) und George Clère.

Ganz anders stellt sich das Verhältniß der aufgenommenen Künstler in Bezug auf England und noch mehr auf Nordamerika heraus. Für beide Länder, namentlich für letzteres, hat sich infolge der Philadelphia-Ausstellung des J. 1876 ein bedeutender Zuwachs in der Kenntniß der einzelnen Künstler ergeben, so daß wir hierin entschieden, aber auch nur hierin den Werth des vorliegenden Buches zu suchen haben. Eine andere, hier freilich nicht zu beantwortende Frage ist die, ob die gewöhnlich lobenden Urtheile, welche über einige dieser Künstler nicht etwa von den Verfassern gefällt, sondern als von anderen Kritikern citirt werden, stets zu unterschreiben sind, oder nicht. Vor der Hand müssen wir sie freilich gelten lassen, und sind insofern dankbar für diese Bereicherungen, da sich wirklich einige nicht unbedeutende Vertreter sowohl der Malerei als auch der Skulptur darunter finden, daneben aber auch viele, die, wie man aus den Worten der Verfasser schließen muß, bis zu ihrem Tode ziemlich obscur geblieben, oder, wenn sie noch leben, es wenigstens bis jetzt sind. Eben diese Ungleichmäßigkeit in der Aufnahme der Künstler im Allgemeinen ist die tadelnswertheste Seite des Buches: nicht so sehr aus England, als aus Nordamerika hätten viele Talente dritten und vierten Ranges füglich wegbleiben und jüngeren deutschen Talenten ersten und zweiten Ranges Platz machen müssen.

Nehmen wir aus den Buchstaben A und B nur die, wie es scheint, bedeutenderen heraus, so sind etwa folgende Namen als solche zu nennen, die sich in Seubert's Lexikon (denn Meyer reicht erst wenig über A hinaus) nicht finden und als wesentliche Bereicherungen anzusehen sind: Edwin Abbey, amerikanischer Aquarellist und Illustrator, die Brüder Paul Charles Akers, amerikanische Bildhauer, May Alcott, amerikanische Malerin, Joseph Ames, amerikanischer Porträtmaler, † 1872, Joseph Andrews († 1873) und Andrew Anthony, amerikanische Stecher, Thomas Appleton, amerikan. Landschaftsmaler, John James Audubon, amerikan. Thiermaler, † 1851, Henry Bacon, amerikan. Maler in Paris, Joseph Bailly, amerikan. Bildhauer, William Baker, amerikan. Porträt- und Genremaler, † 1875, James und William Beard (sehr mangelhaft bei Seubert), J. B. Bedford, engl. Landschafts- und Porträtmaler, Robert Charles Bell, schottischer Kupferstecher, Albert Bellows, amerik. Aquarellist und Oelmaler, Samuel Benjamin, amerik. Illustrator und Aquarellist, Eugène Benson, amerikan. Maler, William Beverly, engl. Landschaftsmaler, Thomas Birch († 1851), Marine- und Seeschlachtenmaler, Henry Bispham, amerikan. Landschaftsmaler, Charles Blauvelt, amerikan. Genre, Samuel Bough, engl. Genre, de Witt Boutelle, amerikan. Landschaftsmaler, Walter Brackett, amerikan. Maler, William Bradford, bedeutender Lichteffekt-Maler (dürftig bei Seubert), Charles Branwhite, engl. Aquarellist, James Brevoort, amerikan. Landschaftsmaler in Florenz, Albert Bricher, amerikan. Aquarellist, Fred. Bridgeman amerikan. Landschafts- und Genremaler (dürftig bei Seubert), Fidelia Bridges, amerikan. Aquarellistin, Oswald Brierly, engl. Marinemaler, Henry Bright, engl. Landschafter († 1873), John Bunyan Bristol, amerikan. Maler tropischer Gegenden, Valentine Bromley (1877 jung gestorben), engl. Illustrator und Aquarellist (dürftig bei Seubert), William Beattie Brown, schottischer Landschaftsmaler, Edward Burne-Jones, engl. Maler im romantischen Genre, John Burr, engl. Genremaler (dürftig bei Seubert).

(Schluß folgt.)

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Dem Kunstgewerbemuseum in Berlin** sind soeben von der berühmten Compagnia Venezia-Murano, deren künstlerische Leitung bereits seit mehreren Jahren in den Händen des um die Hebung der italienischen Kunstindustrie hochverdienten Castellani ruht, während der frühere Direktor Salviati seine eigenen Ateliers eröffnet hat, als werthvolles Geschenk drei kostbare Glasschalen überwiesen worden, die ihren Platz in der Sammlung neben den gleichfalls erst kürzlich von Facchi in Frankfurt a. M. erworbenen trefflichen Imitationen einfacherer antiker Glasflaschen gefunden haben, die letzteren aber durch ihre ungleich reichere und reizvollere Erscheinung weit überstrahlen. Die beiden kleineren dieser drei flachen Schalen, in denen die in der Nachbildung mustergiltiger alter Gläser erreichte seltene technische und künstlerische Leistungsfähigkeit des genannten Etablissements auf ihrer vollen Höhe erscheint, führen dem Beschauer zwei prächtige Nachahmungen antik-römischen Glases vor, während die dritte, etwas größere Schale eine gleiche, nicht minder gelungene und höchst interessante Nachahmung der in den römischen Katakomben gefundenen altchristlichen Glasarbeiten darstellt. Aus zwei übereinandergelegten Glasflüssen bestehend, ist letztere mit einem großen und sechs um dasselbe im Kreise angeordneten kleineren Medaillons geziert, deren jedes ein zwischen das obere und das ihm untergelegte Glas eingefügtes, mit gravirter Zeichnung bedecktes Goldblatt enthält. Die beiden an die antik-römische Technik sich anlehnenden, glänzend geschliffenen Gefäße sind dagegen aus dem aus mehrfarbigen Glasstreifen zusammengeschmolzenen Block herausgeschnitten und verdanken gerade dieser Art der Herstellung ihren vornehmsten Reiz. Das eine von ihnen, in dunklen Tönen achatfarbig geadert, erzielt den vollen, tiefen Effekt des edlen Gesteines; das andere aber, ein mit blau und weiß gestreiftem Rande versehenes goldrothliches Glas mit einem dichten Netz quer durchschnittener,

theils ineinandergerollter, theils in scharfen Ecken gefältelter grüner Blätter, entzückt in dieser Dekoration sowohl durch das reiche und schöne Spiel der Farbentöne als auch durch den anmuthig bewegten, durch eingeschmolzene Goldflocken in seinem Effekt noch gesteigerten Wechsel einer halb mit feinster Absicht berechneten, halb zufällig sich ergebenden, unvergleichlich zierlichen Musterung

Vermischte Nachrichten.

Bg. **Die Prachträume des Mittelschlosses Marienburg,** der Residenz der ehemals souveränen Hochmeister des deutschen Ordens, sind bekanntlich, bald nach den Befreiungskriegen, unter lebhafter Theilnahme der ganzen Provinz Preußen, in einer fur jene Zeit vortrefflichen Weise restaurirt worden; das Hochschloß aber, am Ende des vorigen Jahrhunderts vandalisch verwüstet, seines Kreuzganges und fast aller Gewölbe beraubt, steht noch heute in seinem traurigen Zustande da. Nun soll die Restauration auch dieses Theiles des Haupthauses der deutschen Ritter in Angriff genommen werden. Genauere Untersuchungen über den früheren Zustand desselben wurden schon vor einigen Jahren, gelegentlich einer Aufnahme des ganzen Gebaudes zum Zweck der Publikation, welche leider noch nicht erfolgt ist gemacht. Vor Kurzem ist auch der ehemalige Schmuck der inneren Wande der Schloßkapelle entdeckt und durch Ablösen des Putzes sichtbar gemacht worden. Die dabei zu Tage gekommenen mittelalterlichen Wandmalereien sind von um so höherem Interesse, als derartige Malereien, mit Ausnahme jener im Dom zu Marienwerder, im alten Ordenslande Preußen bis jetzt noch nicht bekannt geworden sind. Man spricht davon, daß beabsichtigt werde, bei Gelegenheit der bevorstehenden Restauration des Schlosses auch diesen malerischen Schmuck in seiner Totalität wieder herzustellen.

Bg. **Die romanische Abteikirche zu Knechtsteden,** vor einigen Jahren abgebrannt, dann mit einem Nothdache versehen, welches aber auch schon wieder schadhaft geworden ist, befindet sich in einem höchst bedenklichen Zustande, so daß die Gewölbe den Einsturz drohen. Da wegen des Eigenthumsrechts ein Prozeß schwebt, Niemand die Unterhaltung des Gebäudes übernehmen will, eine Behörde es immer der anderen zuschiebt, und während dieser Zeit des Streites und der Zögerung das herrliche Gebäude ganz zusammenzufallen droht, so hat sich endlich ein **Verein** gebildet, welcher die Herstellung der Abteikirche sich zur Aufgabe gemacht hat. Derselbe zählt schon über 500 Mitglieder und erfreut sich der Gunst des Kreistages und des Provinzial Landtages. Es ist demnach jetzt einige Aussicht vorhanden, daß das ehrwürdige Gebäude vor gänzlichem Verfalle nothdürftig geschützt werde.

Bg. **Die Restauration der Berliner Nikolai-Kirche,** eines großartigen mittelalterlichen Backsteinbaues, von zum Theil hohem Alter, ist kürzlich vollendet worden. Nicht allein das Gebäude ist mit Pietät und Verständniß in seiner ursprünglichen großartigen Wirkung hergestellt, sondern auch die zahlreich vorhandenen, mehr oder weniger kunstvollen Epitaphien verschiedensten Alters sind erhalten und pietätvoll restaurirt worden. Das Innere macht jetzt — ein seltener Fall bei neu restaurirten Kirchen — einen höchst malerischen Gesammteindruck. Altes und Neues wirkt dabei harmonisch zusammen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Auktion Drugulin.

Am 20. April d. J. starb in Leipzig der in weiten Kreisen bekannte Kunsthändler und Buchdruckereibesitzer Wilh. Eduard Drugulin. Als Händler war er mit den Kunstsammlern nah und fern in regem Verkehr, da sein Kunstlager ebenso reich an Blättern wie an kostbaren Seltenheiten des Kunstdruckes war; als Drucker richtete er seine Offizin ganz im Geiste alter kunstgewerblicher Uebung ein. Damit war aber seine unermüdliche Thätigkeit nicht abgeschlossen. Die umfassenden literarischen und kunstgeschichtlichen Kenntnisse, über die er verfügte, trieben ihn auch zur schriftstellerischen Arbeit, und es ist nur zu bedauern, daß er nicht Muße fand, von seinem reichen Wissensfonds mehr der Nachwelt zu überliefern. Seine Monographie über A. Everdingen sichert ihm den verdienten Nachruhm; das gediegene Werk läßt uns aber schmerzlich empfinden, daß er nicht auch seine jahrelang projektirten und in Arbeit befindlichen Werke über Teniers und G. F. Schmidt vollenden konnte. Als Kunsthändler pflegte er — was wir als eine Besonderheit erwähnen — reiche Sammlungen für einen bestimmten Zweck anzulegen; so eine Sammlung von Ornamentstichen, die bekanntlich vom Oesterreichischen Museum erworben wurde, eine reiche Porträtsammlung, die nach Holland ging, eine Sammlung vieler tausend historischer Darstellungen, Kulturbilder, Kostüme &c., die er auch in seinem „Bilderatlas" beschrieb. In seinem Nachlaß befindet sich noch eine sehr große Sammlung von Bildnissen merkwürdiger und berüchtigter Persönlichkeiten, Karikaturen, fliegenden Blättern so wie von Blättern, die man als Prussiana und Berolinensia bezeichnen kann; er hatte sie vor Jahren vergeblich dem Berliner Museum zum Ankauf angeboten. In seinem Nachlasse blieb endlich eine Kunstsammlung, die nun im Auktionslokale von C. G. Börner in Leipzig am 1. Dezember und an den folgenden Tagen zur Versteigerung gelangt.

Wenn man den 2895 Nummern zählenden Katalog durchsieht, der mit großem Fleiß und sichtlicher kollegialer Liebe verfaßt ist, so glaubt man nicht das Lager eines Kunsthändlers, sondern den verständnißvoll angelegten Schatz eines reichen feinen Kunstsammlers vor sich zu haben. Fast kein großer Künstler ist unvertreten; ein Blatt wenigstens giebt Zeugniß von seiner Thätigkeit; daneben erscheinen einzelne Künstler mit ihren Werken sehr reich, zuweilen komplet repräsentirt. Die Sammlung würde sich als Ganzes sehr wohl zu einem Grundstock für eine zu gründende fürstliche oder öffentliche Anstalt eignen, auf dem sich gut weiter bauen ließe. Wir begegnen vielen herrlichen Blättern alter Meister aller Schulen, von denen wir Schongauer, Israel v. Mecken, die Kleinmeister, Lucas van Leyden, Marc-Anton, Roos, Ruysdael, Stalbent nennen wollen, neben welchen sich auch Seltenheiten

anderer holländischer Radirer und Schabkünstler vorfinden. Hervorzuheben als Druckspecialität sind die Farbendrucke von Alix, Descourtis und Janinet, als heutzutage vielbegehrter Gegenstand die Ornamentstiche von Bry, Alart du Hameel (gothische Monstranz, von größter Seltenheit), Jacquard, vom Meister der Kraterographie oder vom Jahre 1551, Simonin, Virg. Solis und Vredeman de Vries.

Wenden wir nun auch den sehr reich vertretenen Werken einzelner Meister einige Aufmerksamkeit zu, so verdient angemerkt zu werden, daß das Werk Boissieu's fast vollständig vorhanden ist. Ferner sind zu erwähnen, die Werke von Dürer, Dusart, van Dyck, Everdingen, Hollar, Moeyaert, Morin, Rembrandt und Waterloo. In den meisten derselben, so namentlich bei Waterloo, finden wir kostbare unbeschriebene Zustände, wie überhaupt die ganze Sammlung viel Material für den Kunsthistoriker bietet, weshalb der Katalog, als Nachtrag vorhandener Kunstbücher, einen bleibenden Werth behalten wird. In erster Reihe ist aber das Werk von Ostade, G. F. Schmidt und D. Teniers (Originale und Nachbildungen) hervorzuheben. Erstgenannter Künstler ist nicht bloß komplet, sondern auch durch zwei unbeschriebene Blätter repräsentirt, und da jede Nummer in mehreren Etats vorkommt, die theilweise Faucheux unbekannt waren oder von ihm irrthümlich beschrieben sind, so ist der Katalog für Ostade-Sammler ein willkommener Rathgeber. Die beiden anderen Meister wollte Drugulin beschreiben, und somit ist der hier gebotene Reichthum erklärlich. Schade, daß ein für den Kunsthistoriker so schätzbares und mühselig erworbenes Material zerstreut wird.

Schließlich müssen wir auch der außerordentlichen Seltenheiten erwähnen. Da finden wir dergleichen bei den Schlagwörtern Baldini, Berchem, Campagnola, J. Lys, dem Monogrammisten B. M., dem Meister der Tarokkarten, Pollajuolo, Herk. Segers, Zwott. Auch die anonymen Meister liefern manchen schätzenswerthen Beitrag. Aber alles wird durch zwei Nummern übertroffen: die typographische Ausgabe der „Ars moriendi“ und endlich die äußerst kostbare Nielle mit der Krönung der Maria. Ueber letztere allein wäre eine ganze Abhandlung am Orte; da aber der Raum fehlt, verweisen wir vor der Hand die Kunstfreunde auf den Lichtdruck nach derselben, welcher dem Katalog beigegeben ist und der mehr als Worte die Schönheit und Kostbarkeit des Blattes, dieses Juwels der Sammlung, verkündigt. Die Heilige rechts mit den Augen auf der Schüssel ist nicht Clara, wie der Katalog meldet, sondern Lucia. (Vergl. meine Monographie, S. 271).

Die Abtheilung der Kupferwerke und Kunstbücher, die den Schluß des Kataloges bildet, ist ebenfalls sehr reich und besonders die letzteren sind deshalb werthvoller, weil Drugulin darin viele interessante Notizen handschriftlich eingetragen hat. Wir können nicht weiter auf Einzelnes eingehen und müssen den Katalog den Kunstfreunden zur fleißigen Durchsicht empfehlen. Jedenfalls ist diese Auktion den epochemachenden und interessantesten der Neuzeit beizuzählen.

J. E. Wessely.

W. **Auktion der Kupferstich-Sammlung van Kaathoven.** In Amsterdam gelangt am 1. Dezember bei Fr. Muller die genannte Sammlung zum Verkaufe; sie ist in mehr als einer Hinsicht interessant und wir wollen zum Beweise nur den Inhalt der einzelnen Abtheilungen kurz angeben. Bildnisse englischer Mediziner und Naturforscher 214 Nrn.; französischer 141 Nrn.; schweizerischer und deutscher 127 Nrn., (die holländischen sind bereits im vorigen Jahre zur Auktion gekommen). Es folgen Blätter, welche die Beschäftigung mit irgend einer Wissenschaft zum Vorwurf haben, wie Botanik, Chemie, Physik u. dergl. dann historische Scenen, die mit der medizinischen Wissenschaft zusammenhängen, wie Rembrandt's Anatomische Vorlesung, ferner Chirurgen, Zahnärzte, Geburtshelfer. Eine weitere Abtheilung enthält Blätter, welche besondere Krankheiten darstellen so wie die Personen, die man am Krankenbette anzutreffen pflegt. Auch eine Abtheilung von ärztlichen Karikaturen von Charlatanen und Magiern, fehlt nicht. Dann folgen Darstellungen menschlicher Leidenschaften, wunderbarer Heilungen (dabei Rembrandt's Hundertguldenblatt), des Todes und der Sterbenden (der Agonie), Bildnisse von Personen, die über 100 Jahre alt geworden sind. Wenn auch manche Blätter nur durch ihren Inhalt Werth erhalten, so sind doch die meisten auch durch die Künstler, die sie ausführten, werthvoll. Wir begegnen hier zum erstenmale einer Sammlung, die eine reiche Fülle von Darstellungen zusammenfaßt, welche den Mediziner und Naturforscher interessiren müssen; sie bildet gleichsam ein illustrirtes Nachschlagewerk der Heilkunde und Naturwissenschaft.

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Ausgewählter Kunstnachlass des Herrn Wilhelm Eduard Drugulin. Alte Kupferstiche, Kupferwerke und die Kunstbibliothek. Versteigerung am 1. Decbr. 2895 Nr.

Inserate.

Kupferstichliebhabern und Sammlungs-Vorständen empfehlen wir unsern (1)

Lager-Catalog VI.

enthaltend

Stiche, Radirungen, Holzschnitte und Schabkunstblätter

des XV.—XVIII. Jahrhunderts.

Amsler & Ruthardt, Kunstantiquariat, Berlin, W. Behrenstr. 29a.

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16. Kataloge gratis und franco. (1)

Oelgemälde

alter Meister, wie solche im Handel nur selten vorkommen, aus einer berühmten Galerie stammend, sind mir mit der Bedingung übergeben worden, dieselben unter Discretion und ohne Sensation zu erregen, zu verkaufen.

Marie Tempel, (5)

Lessingstr. 12, part. rechts in Leipzig.

Verlag von J. Guttentag (D. Collin) in Berlin.

(Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.)

Soeben erschien:

Künstlerbriefe

übersetzt und erläutert

von

Dr. Ernst Guhl.

Zweite umgearbeitete und sehr vermehrte Auflage

von

Dr. Adolf Rosenberg.

Erste Hälfte.

Das XV. und XVI. Jahrhundert.

Lex. 8°. 8 Mark.

Nachdem das berühmte Buch seit einer Reihe von Jahren vergriffen war, die Nachfrage sich aber immer rege erhalten hatte, erscheint dasselbe jetzt in einer neuen, von einem anerkannten Gelehrten und Kunstkenner bearbeiteten Auflage.

Die zweite Hälfte ist in Vorbereitung und wird im nächsten Jahre zur Ausgabe gelangen.

Zur Notiz.

Der Allgemeine Kunstausstellungskalender

pro 1880

wird im Laufe des Monats Januar erscheinen.

(1) **B. Wahnschaffe,**

München, 12. Nov. 1879. Kunsthandlung.

Kunst-Auktion

von C. G. Boerner in Leipzig.

Montag den 1. December und ff. Tage Versteigerung des ausgewählten Kunstnachlasses des Herrn

Wilhelm Eduard Drugulin,

enthaltend 2895 Nummern kostbare Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister, Kupferwerke und die bedeutende Kunstbibliothek.

Illustrirte Kataloge gratis und franco von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen und in allen Buch- und Kunsthandlungen zu haben:

Kunsthistorische Bilderbogen.

Supplement oder Sammlung 11 und 12,

enthaltend:

Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

Erste Lieferung oder Bogen 247—258. Preis 1 Mark.

Dieses Supplement erscheint in 60 Bogen oder 5 Lieferungen à 1 Mk., jede Lieferung zu 12 Bogen gerechnet.

Im Verlage von **Ebner & Seubert** in **Stuttgart** erschien soeben:

Geschichte der Italienischen Malerei

vom

vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert.

Von

Wilhelm Lübke.

Zwei Bände.

Gr. Lex. 8°. Mit 297 Holzschnitt-Illustrationen. Preis brochirt 48 Mk., elegant gebunden 54 Mk.

Mit der soeben erfolgten Ausgabe des zweiten Bandes hat ein Werk des berühmten Kunstgelehrten seinen Abschluss gefunden, das bereits beim Erscheinen des ersten Bandes sich allseitig günstiger Aufnahme zu erfreuen hatte.

Bringt der erste Band die altchristliche, byzantinisch-romanische und gothische Periode sowie die Anfänge der Renaissance in geistreichem und lebensvollem Vortrag zur Anschauung, so umfasst der zweite Band das **Zeitalter der Hochrenaissance,** deren herrliche Denkmale eines Lionardo, Michelangelo, Rafael, Correggio, Tizian ganz besonders geeignet sind, das Interesse des Kunstfreundes auf das Höchste zu steigern.

Gegen 300 theils in den Text, theils als besondere Beigaben gedruckte Abbildungen unterstützen die wissenschaftlich und künstlerisch meisterhafte Darstellung und verleihen dem Buche den Charakter eines gediegenen Prachtwerkes.

Von nachstehenden Werken, deren Werth nicht erst betont zu werden braucht, ist die Anzahl der vorhandenen completen Exemplare nur noch klein und baldige Bestellung daher angezeigt:

Bartsch, Ad. **Le peintre-graveur,** 21 Bde. m. Kupftfln. 1866—75. broch. M. 141.30 — in sehr eleg. Halbmaroquinbdn. (Ex. für Liebhaber) M. 225. —

Buchstablich genauer, auch in der Seiten-Eintheilung etc. conformer Wiederabdruck der alten Ausgabe; die Kupfer sind von d. Orig. Platten gedruckt.

Archiv für zeichnende Künste, herausg. v. **Naumann** u. **R. Weigel.** 16 Jahrgänge mit Abbild. 8°, 1855—70 (Subscr.-Preis M. 145. —) In Calicobänden, unbeschnitten, M. 100. —.

Es sind nur diese 16 Jahrgänge erschienen.

Rud. Weigel's Kunstlagerkatalog. Vollständig in 25 Abth. 1837—66. In 5 Bdn., unbeschn. M. 41. 25.

Holzschnitte berühmter alter Meister in treuen Kopien (von Lödel u. A.) **als Bildwerk z. Geschichte der Holzschneidekunst herausg. von Rud. Weigel,** 66 Blatt Fol. nebst Text. 1851—57. (Ladenpreis M. 144.—.) In Mappe M. 96. —.

Leipzig im Nov. 1879

Joh. Ambr. Barth.

15. Jahrgang.

Nr. 7.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

27. November

1879.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Adriaen van de Venne.

Dem Besucher des Amsterdamer Museums ist gewiß ein Bild in Erinnerung, welches unter dem Namen „Die Seelenfischer" bekannt ist und sowohl durch die feine satirische Idee, als auch durch ungewöhnlich sorgfältige Ausführung eine gewisse Berühmtheit erlangt hat. Es stellt mehrere Barken vor, in deren einer die protestantischen, in deren anderer die katholischen Theologen die Seelen der Gläubigen theils mit Netzen zu fangen, theils die Ertrinkenden durch mannigfaltige Rettungsversuche an sich heranzuziehen bemüht sind. Am linken protestantischen Ufer steht eine unzählbare Menge von Theologen, Pastoren, Staatsmännern und Fürsten, unter ihnen Jakob I. von England und sein ältester Sohn, die Prinzen von Oranien und andere bekannte und unbekannte Personen, auch Adriaen van de Venne, der Maler des Bildes. Am rechten Ufer steht die spanische oder katholische Partei, Vornehme und Geringe, in dichten Reihen, darunter der Erzherzog Albert und die Statthalterin der Niederlande, Clara Isabella Eugenia. Das Ganze ist mit bewunderungswürdiger, miniaturartiger Feinheit behandelt, und jede einzelne Figur repräsentirt eine geschichtlich wohlbekannte Persönlichkeit. Das Bild trägt die Jahreszahl 1614 und dürfte als eine der frühesten Arbeiten des Künstlers zu betrachten sein, dem die Kunstgeschichte bisher nur geringe Aufmerksamkeit geschenkt hat. Neben den berühmteren Porträtisten seiner Zeit, wie Mierevelt, Egmont und Hals, verschwand sein Name vollständig, und erst die jüngste Forschung, welche auch den Geringsten aus der Blüthеperiode des 17. Jahrhunderts ihrer Aufmerksamkeit werth hält, beginnt ihm nähere Beachtung zu widmen. Dr. Franken, durch mehrere Arbeiten auf diesem Gebiete bereits rühmlichst bekannt, hat sich der mühevollen Arbeit unterzogen, die Biographie dieses hervorragenden Künstlers klar zu stellen und die Nachrichten kritisch zu prüfen, die mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden.*)

Die vorliegende Monographie ist nahezu erschöpfend und vollständig zu nennen und kann, so gering auch ihr Umfang ist, als mustergiltig bezeichnet werden. Sie trägt sorgfältig alles zusammen, was über diesen, hauptsächlich als Illustrator der Werke des holländischen Dichters Cats bekannten Künstler beigebracht werden kann, ergänzt seine Biographie durch wichtige urkundliche Nachrichten und ordnet das ganze Material übersichtlich und mit großer Genauigkeit.

Es ist demnach nur wenig zur Ergänzung nachzutragen. Unbekannt blieben dem Verfasser nur drei zusammengehörige Grisailles des Stockholmer Museums (Nr. 1163, 1164 und 1165 des Supplement-Kataloges vom Jahre 1871), deren eines, die Rettung des Moses, bezeichnet ist; die beiden anderen stellen die Anbetung der Könige und Judas, der die 30 Silberlinge zurückgibt, dar. Sie gehören zu den vorzüglichsten derartigen Arbeiten van de Venne's und wurden erst in jüngster Zeit von der Museums-Direktion erworben. Das Verzeichniß der Gemälde des Meisters dürfte mit den Jahren noch insofern eine wesentliche Bereicherung erfahren, als viele seiner Bilder, besonders

*) Dr. Franken, Dz., Adriaen van de Venne. Amsterdam, C. M. van Gogh. 1878. 115 S. 8.

Darstellungen aus dem Bauernleben, unter anderen Namen, z. B. denen Brueghel's und selbst Ostade's, in den öffentlichen Galerien hängen.

Das Verzeichniß der Stiche nach Gemälden und Zeichnungen van de Venne's erscheint dagegen beinahe vollständig, und wir vermissen darin nur ein einziges Blatt, welches wohl des dargestellten Gegenstandes wegen so selten geworden sein mag, daß es dem sorgfältigen Biographen niemals in die Hände kam. Es stellt den thörichten König Candaules vor, der seinem Freunde Gyges den Anblick seiner Gattin gewährt. Der König liegt bereits im Bette und die Königin, die sich nur den Augen ihres Gatten ausgesetzt glaubt, ist eben im Begriffe, ihre Nachttoilette auf das allerdürftigste zu beschränken und, lediglich mit einem Ringe bekleidet, das eheliche Lager zu theilen. Rechts belauscht Gyges hinter dem Thürvorhange die Scene, im Hintergrunde ist das spätere Schicksal des thörichten Königs, seine Ermordung, vorgestellt. Im Vordergrunde illustrirt ein Affe die Scene. Es ist ein kleines, vortrefflich gestochenes Quartblatt und trägt die Bezeichnung: A. v. Venne inven. P. de Jode sculp.

Dr. A. v. Wurzbach.

Kunstliteratur.

Die Berliner Malerschule von 1819—1879. Studien und Kritiken von Adolf Rosenberg. Berlin, Ernst Wasmuth. 1879. 358 S. 8.

Was wir seit dem Erscheinen des noch immer geschätzten Buches von Wiegmann über die Kunstakademie in Düsseldorf und die Düsseldorfer Künstler, das dem Kunsthistoriker ein reiches Material und eine einsichtsvolle Beurtheilung der einzelnen Meister bot, in den letzten Jahren schmerzlich entbehrt haben, das ist eine bis auf die Gegenwart reichende Fortsetzung desselben. Leider ist eine solche wenigstens von demselben Verfasser, der 1865 starb, nicht mehr zu erwarten. Auch Blanckarts' Nekrologe der Düsseldorfer Künstler aus den Jahren 1867—77, so brauchbare Notizen und treffliche Charakteristiken sie auch enthalten, können als Nekrologe den Mangel einer historischen Darstellung nicht ersetzen. Es ist daher um so dankenswerther, daß wir jetzt wenigstens über die zweite bedeutende norddeutsche Malerschule, nämlich über die Berliner, eine vollständige Darstellung erhalten, die von gründlicher Sachkenntniß und gesundem Urtheil zeugt und uns über die einzelnen Meister, ihre Lebensumstände und ihren Entwickelungsgang in einer Weise belehrt, wie es bisher kein anderes Buch gethan hat. Freilich kann in Bezug auf die Maler in Berlin noch weniger, als in dem jetzigen Düsseldorf, von einer Schule im eigentlichen Sinne des Wortes die Rede sein; denn eine Zusammengehörigkeit der einzelnen Künstler, eine nach dem Vorgange bestimmter Meister beobachtete Gleichartigkeit in ihrer Kunstübung ist nur in wenigen Fällen vorhanden; die größere Zahl derselben führten der Zufall oder Gründe ganz anderer Art nach Berlin, so daß sich auch in der Ausübung ihrer Kunst die allerverschiedensten Richtungen bemerklich machen und der Uebergang von einem zum anderen, ein Zusammenhang zwischen den einzelnen, namentlich jüngeren Kräften nur selten hervortritt. Das war es, was unserer Ansicht nach die Abfassung eines solchen Werkes besonders schwierig machte: die Anordnung und Gruppirung des Stoffes, die Reihenfolge, welche namentlich auf dem Gebiete der Historie und des Genre's zu beobachten war. Wie in fast allen anderen Beziehungen, so hat auch hierin der Verfasser in den meisten Fällen das Richtige getroffen und gleichartige, oder auch — des Kontrastes wegen — völlig ungleichartige Talente in geschickter Weise zusammengestellt. Nur in den ersten Kapiteln des Buches, bei den Schülern von Wach, Karl Begas und Hensel, sowie bei den wenigen Berliner Schülern von Cornelius war die Sache leichter; schwieriger natürlich bei denen, die, auf anderen Akademien vorgebildet, später nach Berlin sei's auf einige Jahre, sei's auf Lebenszeit kamen.

Die für die ersten Kapitel des Buches von selbst sich ergebende Anordnung ist die, daß das erste derselben die Anfänge der Schule — damals noch einer wirklichen Schule — unter Wilh. Schadow und Wach, das zweite die Schule von Karl Begas und Hensel behandelt, der dann noch eine kurze Geschichte der Berliner akademischen Ausstellungen nach Kugler's Aufsatz in der jetzt fast vergessenen Zeitschrift „Museum" (Jahrgang 1836) hinzugefügt ist. Bei dieser Gelegenheit läßt der Verfasser mit vollem Recht eine auch von anderen Seiten bereits wiederholt erhobene Stimme des Tadels über die der Berliner Akademie gänzlich unwürdige, völlig unzulängliche Abfassung der Ausstellungskataloge laut werden, welche „der Anforderung, daß sie der Nachwelt wie dem Kunstforscher ein zuverlässiges, statistisches und historisches Material zu liefern haben", in keiner Weise entsprechen. Sowohl in diesem, als auch in einigen der folgenden Kapitel ist besonders hervorzuheben, daß wir mit einigen in den Kunstgeschichten und den Künstlerwörterbüchern gar nicht genannten, oder nur dürftig erwähnten Malern bekannt werden, von denen manche freilich unbedeutend oder künstlerisch bereits verschollen sind, z. B. die aus Wach's Atelier hervorgegangenen Bolte aus Hannover, Espersteдt und Duncker aus Berlin und Gotthard aus Trier, ebenso als Schüler Hensel's:

Burggraf aus Halberstadt, Ratti aus Berlin, Julius Moser aus Königsberg, (wobei wir beiläufig erwähnen, daß der Genremaler nicht Pietrowski, sondern Piotrowski heißt und am 29. Nov. 1875 gestorben ist). So meisterhaft und treffend in diesen Abschnitten die Charakteristik der bedeutenderen Meister ist, z. B. Karl Begas' und Rudolf Jordan's, so will es uns doch scheinen, als ob dem Letzteren hier ein zu großer Raum gewährt worden sei, da, wie der Verfasser selber sagt, Jordan kein eigentlicher Schüler Wach's war, von diesem vielmehr als ein der Kunst unwürdiger entlassen wurde (vgl. Wiegmann, Kunstakad. in Düsseldorf, S. 289) und seine ganze Thätigkeit von 1830 an aus Düsseldorf, nicht aus Berlin hervorgegangen und der Wach'schen Richtung fast diametral entgegengesetzt ist. Denn daß er selber als Mensch aus Berlin hervorging, kommt hier wohl nicht in Betracht. Nicht minder trefflich als die Genannten erscheint uns unter den Schülern von Begas Wilh. Amberg charakterisirt zu sein, unter dessen Hauptbildern auch wohl „Der trübe Tag", „Die Abendglocke" u. a. angeführt werden konnten. Ebenso meisterhaft ist der Abschnitt über Hensel (S. 78—81), der, unseres Wissens noch nirgends so treffend behandelt, kein eigentlich freischaffendes Genie war, sondern „wie der alte Schadow, eine jener märkischen Naturen, die man als doppellebig, als eine Verquickung von Derbheit und Schönheit, von Gamasche und Toga, von preußischem Militarismus und klassischem Idealismus bezeichnen kann, eine Verquickung, in der keins dieser heterogenen Elemente das andere drückt oder beherrscht".

Ein natürlich noch interessanteres Kapitel ist das dritte, dessen Hauptinhalt Cornelius' und Kaulbach's Thätigkeit in Berlin, der Einfluß der belgischen Bilder von Gallait und Bièfve auf die Berliner, und einige von Kaulbach beeinflußte Maler bilden. Hier fehlt es nicht an interessanten Zügen aus Cornelius' Leben und namentlich aus seinem immer bitterer gewordenen Verhältniß zu Berlin. Hier fehlt es aber auch nicht an harten, vielleicht zu harten Worten über die bei Kaulbach in Betracht kommenden Wandgemälde im Neuen Museum, über die das Urtheil der Kunstwelt günstiger ausgefallen wäre, wenn sie nicht an dem inneren Widerspruch zwischen dem Inhalt und der äußeren Erscheinung litten, einem Widerspruch, der vor Allem in der vollen farbigen Ausführung beruht, die dem idealen symbolischen Inhalt oder dem „falsch verstandenen Idealismus" der Bilder durchaus unangemessen ist. Aber darin lag unseres Erachtens der Grundfehler, daß man einem Künstler, dem es nicht an spielender Gewandtheit und Leichtigkeit, aber wohl an gehaltvoller Tiefe und wahrem Ernste fehlte, und der, wie unser Verfasser sagt, „nie Individuen, sondern nur Abstraktionen und charakterlose Typen schuf", eine solche Aufgabe übertrug.

Nur ungern die Schilderung der Kunstthätigkeit Karl Becker's und Gustav Graf's übergehend, wenden wir uns zu der kurzen Inhaltsangabe der übrigen Kapitel. Das vierte behandelt zunächst die Berliner Historienmalerei unter dem Einflusse der Düsseldorfer Schule und des belgischen Kolorismus, also vor Allem Julius Schrader, dem dann die gleichfalls in Düsseldorf vorgebildeten Bleibtreu und Knille, die Genremaler Pistorius, Hosemann, Dieffenbach, der vielleicht etwas zu wohlwollend beurtheilte Meyer von Bremen, Knaus, der erst seit 1874 Berlin angehörend, nur in seinen Werken des letzten Lustrums besprochen wird, und einige Dii minorum gentium folgen. In demselben Kapitel finden auch die in Paris unter Cogniet und Couture koloristisch ausgebildeten Meister ihre Stelle, namentlich die jüngere Generation: Otto Heyden, die in ihren Werken ausführlich und meisterhaft geschilderten Gustav Richter, Henneberg, Aug. v. Heyden und der Orientmaler Gentz, sodann Plockhorst, Gustav Spangenberg und einige andere, denen als zwei ganz auf deutschem Boden gereifte Talente der Graf Harrach und A. v. Werner angereiht werden. Die Charakteristik der Hauptwerke des Letzteren bildet wiederum einen der Glanzpunkte unseres Buches. Nicht ganz an ihrer Stelle scheint uns hier die kurze Erwähnung von Franz Schubert und einigen anderen von Cornelius beeinflußten Malern der religiösen Historie zu sein.

Mehr als die Hälfte des fünften Kapitels nimmt der zu fast allen bisher geschilderten Bestrebungen im Gegensatz stehende Adolf Menzel ein, das originellste Genie aller Berliner Maler, dessen Entwickelungsgang und Hauptwerke mit einer Begeisterung charakterisirt werden, deren Berechtigung wenigstens für einige Bilder, z. B. für „Christus lehrt im Tempel" und die „Krönung des Königs Wilhelm I." zweifelhaft sein könnte. Die kleinere Hälfte bilden die von ihm beeinflußten Maler und einige von ihm ganz unabhängige Kriegs-, Jagd und Pferdemaler, unter denen der sog. Pferde-Krüger, der Jagd-Schulz, Steffeck und Friedr. Kaiser figuriren. Bei dem von Menzel beeinflußten Skarbina vermissen wir ein Wort über eines seiner Hauptbilder, „Das Erwachen in der Anatomie" (1878), das, die Schreckensscenen von Wiertz noch übertrumpfend, gewiß zu einem schärferen Urtheile über ihn Anlaß gegeben hätte.

Aus dem sechsten Kapitel, dessen Inhalt Ed. Meyerheim, seine älteren Zeitgenossen, sowie die Genremaler der jüngeren Generation und die unbedeutenderen Porträtmaler ausmachen, heben wir nur den hier zum ersten Male ausführlicher als irgendwo

sonst besprochenen, freilich ziemlich unerfreulichen Naturalisten Max Michael und den nur kurz erwähnten Max Liebermann hervor, über dessen Trivialität sich kürzlich Leixner im ersten Bändchen der Schrift: „Die moderne Kunst" (S. 53 ff.) so treffend geäußert hat; ebenso aus dem letzten Kapitel — die Landschaftsmalerei und ihre Nebenfächer — vor allen Anderen den verstorbenen Ed. Hildebrandt, über den sich unser Verfasser noch tadelnder ausspricht als mancher andere Kritiker (man vergl. namentlich den ebenso gründlichen wie streng charakterisirenden Aufsatz von Bruno Meyer in dieser Zeitschr. Bd. IV, S. 261 ff., indem er ihm am meisten zum Vorwurf macht, daß er nur das Abenteuerliche, Absonderliche und Phänomenale in der Natur zu fixiren versucht habe. Wenn er aber sagt, Hildebrandt habe selber dieses Streben folgendermaßen formulirt: „In der künstlerischen Thätigkeit des Landschaftsmalers wird Jeder den sehnlichsten Wunsch meines Lebens begründet finden, den Erdball zu umschiffen und die Phänomene, welche das Meer, die Luft und das Festland unter den verschiedenartigsten Himmelsstrichen hervorbringen, aus eigener Anschauung kennen zu lernen", so scheint es uns, daß der Künstler das Wort „Phänomene" in dem einfachen, richtigen Sinne von Erscheinungen, vielleicht von ungewöhnlichen, das Auge überraschenden, nicht gerade in dem Sinne des Abenteuerlichen und Absonderlichen gebraucht hat. Und eben das wird Jeder bestätigen, der Gelegenheit hatte, die in den Jahren 1865 und 66 ausgestellte Aquarellsammlung Hildebrandt's nach eigener Anschauung mit den Naturerscheinungen der tropischen Regionen zu vergleichen.

Nach dem Vorgange unseres Verfassers, der gegen das Ende seines Buches die Nebenfächer der Landschaft etwas kurz abfertigt, ist es wohl zu entschuldigen, wenn wir über manche hierher gehörende Talente, die wir gern ausführlicher besprochen gesehen hätten, mit Stillschweigen hinweggehen und nur noch hinzufügen, daß wir die vom Verfasser gegen das zarte Geschlecht begangene Ungerechtigkeit der gänzlichen Ausschließung aus dem Bereiche seines Buches beklagen.

H. A. Müller.

Artists of the nineteenth century and their works. A Handbook containing two thousand and fifty biographical sketches by Clara Erskine Clement and Laurence Hutton. 2 Voll. London, 1879. 8.

(Schluß.)

Schon aus dieser ziemlich lang gewordenen Liste, die sich in demselben Verhältniß durch das ganze Alphabet hindurchführen ließe, ergiebt sich, wie bedeutend die Bereicherung an englischen und amerikanischen Künstlern durch vorliegendes Buch geworden ist, was darin seine natürliche Ursache hat, daß uns in Deutschland die englischen und nordamerikanischen Zeitschriften, in denen Berichte über die dortigen Ausstellungen und über einzelne Künstler enthalten sind, viel zu wenig in die Hände kommen.

Dem ganzen Wörterbuche ist eine Einleitung vorausgeschickt, die über die Geschichte und die Organisation der Kunstakademien und Kunstinstitute Europa's und der Vereinigten Staaten Auskunft geben soll, aber, so weit sie Deutschland betrifft, in der Angabe der Kunstakademien genauer und weniger lückenhaft sein müßte. Der Berliner Akademie wird z. B. noch nach früherer Weise eine alle zwei Jahre wiederkehrende Ausstellung zugeschrieben, Karlsruhe soll eine „königliche Akademie" besitzen, nach Stuttgart wird der Hauptsitz der „Verbindung für historische Kunst" verlegt, die Kunstakademien zu Königsberg, Kassel, Leipzig und Prag sind gänzlich übergangen, ebenso die von Antwerpen. Keine Entschädigung für diese Irrthümer bieten die ganz überflüssige, inkonsequente Angabe einiger kunstindustriellen Städte Oesterreichs, die in gar keiner Beziehung zu einem Künstlerlexikon stehen, aber wohl ein ausführlicher und, wie es scheint, wahrheitsgetreuer Bericht über die in den Vereinigten Staaten bestehenden Akademien und Kunstinstitute, über welche die Verfasser viel besser Bescheid wissen, als über Deutschland.

Die zweite Frage ist nun die nach der Art und Weise der Abfassung der einzelnen Artikel, von denen man zu fordern hat, daß sie womöglich Geburtsjahr und -Tag, eventuell auch Todestag, die für die Entwickelung und den Bildungsgang des Künstlers wichtigen und bedeutungsvollen Lebensumstände, seine Hauptwerke und die von kompetenten Richtern sei's über den Künstler im Allgemeinen, sei's über einzelne seiner Werke gefällten Urtheile enthalten.

Die Verfasser haben die Gewohnheit, nach dem jedesmaligen Stichwort des Künstlers nur das Jahr der Geburt und des etwaigen Todes, aber nie das Datum anzugeben, was doch, wenn es auch in den meisten Fällen gleichgiltig ist, von jedem biographischen Wörterbuch und jedem Konversationslexikon zu geschehen pflegt, d. h. wo es mit Sicherheit zu ermitteln war. In dieser Beziehung klagen die Verf., daß viele von den etwa 1000 ausgesandten Circularen unbeantwortet geblieben sind, was sie in einigen Fällen, um das Ungenügende der gegebenen Notizen zu rechtfertigen, durch den Zusatz „no response to circular" ausgedrückt haben. So praktisch und übersichtlich es ist, gleich beim Geburtsjahr auch das Todesjahr, wenn es bereits vorhanden, anzugeben, so unpraktisch ist es, daß die Verfasser nach dem Stichwort nie sagen,

welchem Fache der betreffende Künstler angehört, so daß man oft lange lesen muß, um zu sehen, ob er Maler, Bildhauer, Kupferstecher oder was sonst ist. Statt dessen berichten sie gleich im Anfange der Artikel stets von seinen Medaillen, Orden und anderen Auszeichnungen, die eher an's Ende der Artikel gehören. Auch über die Lebensumstände und die Reisen der Künstler, die doch so häufig von wesentlichem Einfluß auf ihre Entwickelung und die von ihnen kultivirten Kunstgebiete sind, sagen sie im Ganzen zu wenig; dagegen verdient es Anerkennung, daß sie bemüht gewesen sind, namentlich die in den letzten Jahren bekannt gewordenen Schöpfungen der Künstler namhaft zu machen, wobei freilich auch kleine Irrthümer dieser und anderer Art mit unterlaufen; z. B. werden Makart's Sieben Todsünden und Pest in Florenz als zwei verschiedene Bilder angegeben; von Deger heißt es, er sei Professor an der Kunstakademie in München, da er doch diesen wiederholt an ihn ergangenen Ruf ablehnte, als er, nicht, wie es hier heißt, vom Kaiser von Deutschland, sondern von Friedrich Wilhelm IV. zu den Fresken in Stolzenfels berufen wurde. Von Lessing heißt es, er sei zu Wartenberg in Schlesien geboren, während er doch in Breslau geboren ist; seine Hauptwerke sind sehr mangelhaft und unchronologisch angegeben, was schon bei gehöriger Benutzung von Wiegmann's „Kunstakademie in Düsseldorf" zu vermeiden gewesen wäre; auch von seiner Berufung nach Karlsruhe scheinen die Verf. nichts zu wissen. Ebenso mangelhaft sieht es mit Leutze aus, der doch als Nordamerikaner den Verfassern besser bekannt sein sollte, aber freilich, wie wir hier sehen, von seinen Landsleuten auch ziemlich harte Beurtheilungen erfahren hat, z. B. „he has the vicious colouring of the Dusseldorf school in its full extent" (Jarves, Artidea) und „he has acted out Emerson's words: There is hope in extravagance, there is none in routine." (Mrs. Clement). Noch dürftiger aber sind in ihren Lebensumständen und Werken M. von Schwind, Karl Rahl, Karl Blaas (von dem z. B. gesagt wird, er habe „a part of the frescos at the new Cathedral at Vienna" gemalt und sei 1876 gestorben, während vom Waffenmuseum nichts gesagt wird), Ludwig Richter behandelt, über dessen künstlerische Bedeutung man eben so wenig erfährt, wie über die Gustav Richter's und vieler anderer Hauptmeister der deutschen Malerei. Eine schlimme Verwechselung ist bei den beiden Mailändern Induno vorgekommen, die hier eigentlich als einziger mit dem Vornamen Girolamo passiren, von dem es heißt, er sei 1815 geboren. Das ist aber der im Oktober 1878 gestorbene Domenico, während Girolamo 1827 geb. ist; und Domenico ist es, der 1837 den großen Preis für Rom erhielt und in Genua den Samuel und David ausstellte; auch „Brot und Thränen", der „Rosenkranz", und die „Flüchtlinge von der Brandstätte" sind von ihm, nicht von Girolamo; so wimmelt dieser Artikel von Verwechselungen der beiden Induno.

Doch wozu sollen wir dies Register der Irrthümer, Unwissenheiten und Lücken noch vermehren? Die angeführten Beispiele zeigen hinlänglich, wie schlecht die deutsche Kunst und manches andere Kapitel in diesem Buche wegkommt, wie wenig es also bei den Engländern die Kenntniß derselben vermehren wird.

Was endlich die Charakteristik der einzelnen Künstler betrifft, die man doch auch von einem Künstlerlexikon erwarten kann, so wird sie hier fast nur über die hervorragendsten gegeben, und zwar durch Abdruck der in den verschiedenen Büchern und Zeitschriften enthaltenen Besprechungen und Charakteristiken, und dieser Abdruck ist bisweilen so lang, daß, da die Länge der einzelnen Artikel in richtigem Verhältniß zu der Bedeutsamkeit und allerdings auch zu der Zeit der Wirksamkeit der Künstler stehen muß, mancher Künstler hier bedeutender erscheint, als er wirklich ist. Daß der dem Buche angehängte Index dieser citirten Autoritäten sehr reich ist an englischen und nordamerikanischen, versteht sich nach dem oben Gesagten von selbst, viel ärmer ist er an französischen und ganz arm an deutschen. Denn hier hat fast einzig und allein unsere „Zeitschrift für bildende Kunst" die Ehre zu figuriren, wenigstens scheint aus der unter den „Authorities consulted" genannten „Gegenwart" von Paul Lindau kein Urtheil über irgend einen Künstler entlehnt zu sein; aber wenn auch hierin nur unsere „Zeitschrift" und namentlich ihr „Beiblatt" besser benutzt wäre, so stände es, wie um die Lebensumstände, so auch um die Beurtheilung der Künstler viel besser.

Wie durch die Verkürzung dieser oft allzu langen Citate viel Raum gewonnen wäre, so auch durch Weglassung des beiden Bänden vorgedruckten vollständigen „Index of artists", der, je 56 Seiten füllend, völlig überflüssig ist; denn ein Lexikon bedarf weiter keines Registers seiner Stichwörter. Und fast ebenso überflüssig ist das Papier verschwendet auf den zweimal abgedruckten „Index of Places" und den „General Index"; auf diesen 70 Seiten und jenen 112 hätte noch manche biographische Lücke ausgefüllt werden können.

H. A. Müller.

Chr. Wilberg's „Nah und Fern" (Verlag von A. Titze in Leipzig) ist mit der eben erschienenen 4. Lieferung nun vollendet. Wir haben das Werk gleich beim Erscheinen der ersten Lieferungen an dieser Stelle besprochen und nach seinem künstlerischen Charakter gewürdigt. Der Künstler, mit einzelnen Blättern der früheren Lieferungen nicht zufrieden, hat die Platten nochmals zur Hand genommen, und da er durch die Uebung die Technik des Radirens ganz in seine

Macht bekommen hat, dieselben durch Ueberarbeitung abgerundet und gleichsam in der Tonung gesättigter werden lassen. Fünfzehn Blätter bilden den Inhalt des Werkes, nah und fern sind die Objekte zu denselben gewonnen worden; Deutschland und Italien lieferten dem Künstler den Stoff, den er eben so delikat zu wählen wie künstlerisch schön zu gestalten wußte. Es sind folgende: 1) Römischer Park, 2) Italienischer Park aus Villa Borghese, 3) Potsdam, 4) An der Havel, 5) Titusbogen in Rom, 6) Neapel, Campo santo, 7) Morsumkliff auf Sylt, 8) Mondschein, 9. Rügen, 10) Verona, Piazza delle erbe, 11) Bamberg, Rathhaus, 12) Castellamare, 13) Venedig, 14) Berlin, Siegessäule, 15) Bergama, Kleinasien. Die letzten drei sind in der 4. Lieferung enthalten und bilden einen würdigen Schluß des Ganzen. Das letzte Blatt, als Ausnahme, weist bereits auf den Orient hin, wohin der Künstler im vorigen Jahre eine Studienreise unternahm. Wir können das Werk bestens empfehlen; der Titel ist nach einer Zeichnung Wilberg's in Lichtdruck hergestellt und da eine schöne Mappe die Blätter einschließt, so wäre das Prachtwerk auf dem Weihnachtstische ganz an seinem Orte. W.

Sn. **Engelhorn's Musterornamente.** Der Herausgeber dieser dankenswerthen Publikation, von welcher das erste Heft vorliegt, hätte dieselbe vielleicht treffender als „Illustrationen zur Geschichte der Ornamentik" bezeichnen können. In dem System, in welches die einzelnen Tafeln sich einfügen, sobald das letzte Blatt erschienen sein wird, liegt der charakteristische Vorzug, den dieses Unternehmen vor manchem anderen, ähnliche Ziele verfolgenden voraus hat. Auf dem reichen Schatz von trefflichen Holzschnitten basirend, welche sich in dem Magazin des verdienstvollen Verlegers der „Gewerbehalle" angesammelt haben, bilden die „Musterornamente" eine Art Parallele zu den „Kunsthistorischen Bilderbogen" des Verlegers dieser Zeitschrift. Auch von Engelhorn werden je 12 Blatt für nur 1 Mark geboten. Das Ganze soll mit 25 Lieferungen abgeschlossen sein. Wir wußten kein Werk, welches vermöge der Wohlfeilheit des Preises so wie dieses geeignet wäre, den Sinn für schöne Formen und für die geschichtliche Entwickelung des Kunstgewerbes auch in das Haus des kleinen Mannes zu tragen.

Nekrologe.

Eduard Theophile Blanchard, der talentvolle französische Porträt- und Genremaler, ein intimer Freund von Henri Regnault, ist am 24. Oktober zu Paris, kaum 35 Jahre alt, seinem frühverstorbenen Genossen gefolgt, dessen künstlerische Entwickelung bedeutende Aehnlichkeit mit der seinigen bietet. 1844 geboren, war auch er Schüler Cabanel's; 1868 trug er, zwei Jahre nach dem genialen Regnault, den großen Preis von Rom für Historienmalerei davon und vollendete seine Ausbildung in der Villa Medicis. Der Klang der Kriegstrompete und die Kunde von Frankreichs Niederlagen riefen ihn 1870, gleich Regnault, Baudry, Boulanger und Clairin zur Vertheidigung des bedrohten Vaterlandes in die Heimath; sie alle waren militärfrei, aber Keiner wollte von seinem Vorrechte Gebrauch machen. Blanchard gehörte den marschfertigen Bataillonen an, blieb jedoch, glücklicher als Henri Regnault, von den feindlichen Kugeln verschont und konnte noch während einer kurzen Spanne Zeit seiner Kunst leben. 1872 trug er beim Salon eine Med. 2. Kl. davon, welcher 1874 für seinen „Von den Nymphen entführten Hylas" eine Auszeichnung 1. Kl. folgte, was den jungen Künstler, als hors concours, über das Niveau der gewöhnlichen Mitbewerber um die Medaillen des Salons erhob. Das Gemälde, dessen Gestalten Lebensgröße haben, ward für die Galerie des Luxembourg-Palastes erworben, und Blanchard hatte somit überaus früh, kaum 30 Jahre alt, diese von jedem französischen Maler heißersehnte Vorstufe der Unsterblichkeit erreicht. Er kultivirte mit Vorliebe das Porträt neben dem Genrebilde und brachte es darin rasch zur Meisterschaft. Im Salon 1875 stellte er das Porträt der Baronin M. und die vielgenannte, von dem geschickten Aquafortisten Paul Rajon für die Zeitschrift L'Art radirte „Cortegiana" aus. Das Gemälde Le Lutrin vom Salon 1876 ward von Herrn Marchand erworben; neben dem „Hylas" und dem Porträt der Baronin M. repräsentirte dieses Bild Blanchard's Talent bei der Pariser Weltausstellung 1878. Das wohlgelungene Porträt des Bildhauers Marcello und dasjenige der vor Kurzem verstorbenen Herzogin von Colonna de Castiglione gehörten dem Salon von 1877 an, während der von 1878 eine künstlerische Verirrung, den „Bouffon", darbot. Der Maler hatte die Inspiration bei Victor Hugo gesucht und in dessen Strophen über den verkrüppelten Hofnarren mit dem leidenschaftlichen Sinne und die schöne Königin, welche schamlos vor ihm ihre Reize enthüllt und ihn einem Hunde gleich achtet, leider eine geistige Niederlage gefunden. War der Gegenstand häßlich und cynisch, so stand die Ausführung nicht viel höher. Der halb nackten, sich auf den Polstern dehnenden Gestalt der Königin fehlt jene frische blühende Lebenskraft, welche ihre Zauberkreise um die Venus eines Tizian zieht, sein mit gekreuzten Beinen dasitzender Narr ist mehr grotesk als mitleiderregend, und selbst die Hunde sind an Kolorit und Technik nicht des Rufes von Blanchard würdig. Ein Bildniß der Gräfin M. vertrat den Porträtmaler weit besser. Leider ließ der Tod Blanchard nicht Zeit, sich durch tüchtigere Leistungen von dieser Niederlage zu erholen. H. B.

Kunsthistorisches.

Aus Olympia wird gemeldet, daß fünfzehn Meter hinter der Echo-Halle auf dem Westwall des Stadion der Kopf der Nike des Paionios gefunden worden ist, die Haare mit dreifacher Binde umwunden, das ganze Gesicht aber leider abgesplittert. Die Arbeit an dem Fundstück wird als eine vorzügliche gerühmt, und der Werth desselben für die Ergänzung der ganzen Figur sehr hoch angeschlagen.

Konkurrenzen.

B. **Der Ausschuß des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen** hatte bekanntlich zur Ausschmückung der neuen evangelischen Kirche in Düsseldorf mit Glasgemälden eine Konkurrenz für entsprechende Entwürfe ausgeschrieben, in seiner Sitzung vom 4. Nov. d. J. aber faßte er den Beschluß, von den hierzu eingelieferten vier Kompositionen keine zur Ausführung zu bestimmen, sondern zu gleichem Zwecke eine neue Konkurrenz mit länger hinausgeschobenem Einsendungstermin auszuschreiben.

Personalnachrichten.

B. **Düsseldorfer Akademie.** Der Maler Arthur Rikutowsky ist bis auf Weiteres kommissarisch mit dem Unterricht der Perspektive an der dortigen Akademie beauftragt worden, der bisher von dem im Juli d. J. gestorbenen Architekten Professor Dr. Lotz ertheilt wurde. Er wird in demselben besonders die Bedürfnisse der Maler in dieser Beziehung berücksichtigen, wie dies früher der vor einigen Jahren gestorbene Architekturmaler Professor Conrad in seinem Privatunterricht für Künstler so vortrefflich verstand.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Die Ausstellungslokalitäten der E. A. Fleischmann'schen Hofkunsthandlung in München** (Riegner und Sontheimer) bewahren gegenwärtig eine Anzahl neuerer Arbeiten hervorragender Künstler, auf welche die Aufmerksamkeit der Leser zu lenken ist. Da sehen wir zuvörderst ein „Gretchen vor dem Marienbild" von Hans Makart. Das trefflich gezeichnete Bild erweist sich ebenso tief empfunden wie fein im Gesammtton, in dem ein warmes Grau vorherrscht, und würde ohne Zweifel noch besser wirken, wenn der Künstler nicht über das gewöhnliche Körpermaaß um ein Beträchtliches hinausgegangen wäre. Das Gretchen Goethe's ist ja keine heldenhafte Erscheinung wie etwa Brunhilde oder Medea, und dem naiv-sentimentalen Grundzug ihres Wesens entsprechen Maßverhältnisse nicht, die vielleicht für jene Heroinen am Platze wären. Da eben Medea genannt wurde, mag es erlaubt sein, zu berichten, daß der König außer Jan Chelminski's „Parforcejagd im 18. Jahrhundert" auch noch Feuerbach's „Medea" käuflich an sich brachte

und Befehl gab, dieselbe der Neuen Pinakothek einzuverleiben, die auf solche Weise um eine der bedeutendsten Leistungen der neuesten Kunst bereichert wird. Ferner besitzt die Eingangs genannte Kunsthandlung jetzt ein mäßig großes Bild von Munkacsy „Ein elegantes modernes Frauengemach mit zwei jungen Damen". Der berühmte Künstler hat diesmal seine Manier, grau in grau zu malen, abgestreift und bewegt sich in lebhaften Tönen, die das Auge wohlthuend berühren. Sodann bietet eine „Die Leyer spielende Suleika" von Gabriel Max mehr als gewöhnliches Interesse. Max ist ein ausgesprochener Melancholicus; durch alle seine Werke, von der „gekreuzigten Julia" bis zu seinem „geprügelten Affen" geht ein unsäglich schwermüthiger Zug, der sich folgerichtig auch im Kolorit ausspricht. Nun ist auch seine „Suleika" ein armes Kind, dem tiefe Schwermuth aus den Augen spricht, aber das Kolorit, in welchem sie und ihre Umgebung erscheint, ist so heiter wie denkbar. Hierin sowohl als in der ganzen Komposition liegt etwas, das lebhaft an Alma-Tadema's jüngst in der Zeitschrift abgebildete „Idylle" erinnert. Suleika sitzt auf einem sonnenbeschienenen Mäuerchen, hinter ihr liegt die sonnenbeschienene See und über Allem wölbt sich ein wolkenloser Himmel. Suleika hat indeß keinen Verehrer zur Seite, wie Alma-Tadema's junge Griechin, sondern nur eine Leier im Arm, die nach ihrer urzuständlichen Form aus Honolulu zu stammen scheint und durch deren Saiten ihre Finger halb unbewußt streifen. Das arme Kind ist offenbar unglücklich — ohne Unglück thut's unser melancholischer Künstler einmal nicht — aber in dieser Gestalt lassen wir es uns immerhin gefallen. Das kleine Bildchen kann dem Besten beigezählt werden, was der berühmte Meister geschaffen hat. Von Vautier ist ein anderes hübsches Kind, ein frisches oberdeutsches Bauernmädchen auf dem Laubengang des Hauses, zu sehen, das seinerseits seelenvergnügt in die Welt hinausschaut und Melancholie so wenig dem Namen wie der Sache nach kennt. Vautier besitzt das Geheimniß, Bauernmädchen schmuck und zierlich zu gestalten, ohne daß sie dadurch maskirten Stadtdamen gleichen, und hat sich in diesem Bilde auch von jenem etwas stumpfen Kolorit losgesagt, das man sonst an ihm gewohnt ist. Friedr. Aug. Kaulbach liebt es, in Einzelfiguren einen prägnant ausgesprochenen Charakter zur Anschauung zu bringen und sich so eine Aufgabe zu stellen, deren Lösung nicht Jedem gelingt; damit verbindet er eine Vorliebe für das Kostüm der Renaissance-Periode, dessen malerische Wirkung ihm auch im gegebenen Falle trefflich zu statten kommt, wozu nicht wenig beiträgt, daß der im 16. Jahrhundert üblich gewesene turbanähnliche Kopfputz in unseren Tagen nur wenig oder gar nicht künstlerisch verwerthet worden ist. Ins 17. Jahrhundert dagegen führt W. Dietz den Beschauer in einem überaus werthvollen, ganz im Geiste der alten Niederländer jener Zeit gedachten Bildchen. Es zeigt zwei Reiter vor einer Schenke, denen ein Junge eine volle Kanne herbeibringt und reiht sich desselben Künstlers „Excellenz auf Reisen", „Aus dem 16. Jahrhundert" und „Pferdemarkt aus dem 17. Jahrhundert", die in der letzten internationalen Kunstausstellung ebenso allgemeine wie wohlverdiente Anerkennung fanden, würdig an. Zum guten Schlusse mag noch Adolf Eberle's „Besuch des Jägers bei der Sennerin" genannt werden. Der junge Künstler hat sich durch seinen „Ersten Rehbock", ein Werk von schlagender Charakteristik, einen ehrenvollen Platz unter den deutschen Genremalern der Gegenwart erworben und durch sein jüngstes Bild bewährt. Zugleich zeigt ein weiteres Bildchen, daß der Sohn des Vaters Befähigung, Schafe zu malen, im vollsten Umfange ererbt hat. — Neben diesen Arbeiten lebender Künstler sehen wir zwei solche hervorragender Verstorbener: eine prächtige Herbst-Landschaft von Eduard Schleich, welche zu erwerben der Firma erst jüngst gelang, und einen „Aufbruch zur Jagd" von Max Gierymski, ein Bild ebenso schön im Ton wie in Komposition und Zeichnung.

R. **Nachdem die Münchener internationale Kunstausstellung** am 26. v. Mts. ihren Abschluß gefunden — die Franzosen hatten schon mehrere Tage vorher mit dem Einpacken begonnen — hat sich das finanzielle Ergebniß derselben als ein überaus günstiges erwiesen, so daß das Komité in der Lage ist, sowohl der Lokalarmenpflege als dem Münchener Künstler-Unterstützungsverein namhafte Summen zugehen zu lassen. Trotz der vielfach besprochenen Ungunst der Zeiten hat von den im Glaspalast ausgestellt gewesenen und als verkäuflich bezeichneten Kunstwerken mehr als die Hälfte Käufer gefunden. Die Gesammt-Erlössumme stellt sich auf etwa eine halbe Million Mark. Die besten Geschäfte machten die Münchener Künstler, und es ist charakteristisch genug, daß sich unter diesen nur einer oder zwei befinden, welche der einseitig realistischen Richtung huldigen. Während gleich zu Anfang die Dresdener Galerie Leibl's (in München) „Porträt einer jungen Bäuerin" und Fr. Aug. Kaulbach's „Maifest" erwarb, wurde noch in der letzten Stunde unseres Grützner „Klosterweinlese" für die St. Petersburger Staatsgalerie erworben. Weniger günstig gestaltete sich der Verkauf von Loosen der mit der Ausstellung verbundenen Lotterie. In Folge dessen sah sich das Ausstellungs-Komité genöthigt, die ursprünglich auf den 5. November anberaumt gewesene Ziehung auf den 26. desselben Monats zu verlegen.

K. **Der Kunst- und Kunstgewerbeverein in Agram**, welcher erst seit einigen Monaten besteht, veranstaltet demnächst seine erste Vereinsausstellung, welche am 15. December d. J. eröffnet werden soll. Ueber die näheren Bedingungen ertheilt Auskunft die Direktion des Kunstvereins in Agram (Croatien).

Vermischte Nachrichten.

B. **Die provisorischen Ateliers für die Stuttgarter Kunstschule** sind nunmehr vollendet. Dieselben stehen bekanntlich auf dem Terrain an der Urbanstraße, welches die Minister des Kultus und der Finanzen und das gesammte Lehrerkollegium als Bauplatz für die Errichtung des neuen Kunstschulgebäudes erwählt und den Ständen warm empfohlen hatten, welches aber von letzteren verworfen wurde. Jeder Unbefangene wird sich nun davon überzeugen können, wie günstig hier die Lage und wie vortheilhaft die Beleuchtung ist, und wie sehr es immer wieder beklagt werden muß, daß ein Majoritätsbeschluß von nur vier Stimmen die Ausführung des vorgelegten Plans für den definitiven Bau hier verhindert hat. Die Ateliers sind allerdings sehr gut und zweckentsprechend eingerichtet, sie können aber doch den Bedürfnissen der Schule insofern nicht genügen, als sie hierfür nicht ausreichen und man deshalb genöthigt war, auch in dem Museum, welches ausschließlich für die öffentlichen Kunstsammlungen (Galerie, Antiken, Kupferstiche u. s. w.) dienen sollte, Unterrichtsräume einzurichten, außerdem aber noch drei große Privatateliers zu miethen. Die Lehrer sind dadurch gezwungen, in drei ziemlich weit auseinanderliegenden Gebäuden zu korrigiren und somit schon durch Hin- und Hergehen ihre Zeit zu zersplittern; außerdem aber ist eine bessere Aufstellung und Ausdehnung der Sammlungen nun unmöglich geworden, und da obendrein der vor drei Jahren bewilligte Baufonds durch Ausführung dieses Provisoriums verringert worden, so stellt sich dieser von mancher Seite hochgepriesene Nothbehelf als ein im Grunde ganz verfehltes Unternehmen heraus, so daß wir immer wieder die möglichst baldige Herstellung eines wirklich befriedigenden Gebäudes befürworten müssen.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. No. 11.

Musée impérial de l'Ermitage à Saint Pétersbourg, von Cl. de Ris. (Mit Abbild. — Collection de la reine Marie-Antoinette, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — Viollet le Duc, von E. Corroyer. — Velazquez, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — La fabrique de porcellaine du Buen Retiro, von J. F. Riano. (Mit Abbild.) — Edwin Edwards, von Duranty. — Journal du voyage du Cavalier Bernin en France, von L. Lalanne. — Munich et l'exposition allemande, von Duranty.

Berichtigung.

In meiner Besprechung des Seubert'schen Künstler-Lexikons, Kunstchronik d. J. S. 25, sind die Namen der Künstler Lüben und Perfetti zu streichen, da ersterer allerdings in Berlin, nicht in München lebt, und letzterer 1872, nicht 1873 gestorben ist (s. Kunstchronik VIII, S. 481).

H. A. Müller.

1879 | Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig. | 1879

KUNSTHISTORISCHE BILDERBOGEN.

246 Tafeln mit 2016 Abbildungen. Querfol. in 2 Bde. geb. M. 27.50.

Dieses die gesammte Kunstgeschichte mit Einschluss der Kunstgewerbe illustrirende Holzschnittwerk wird von einem erläuternden **Textbuch** begleitet. 4 Hefte à 60 Pf. bildend, von denen drei ausgegeben sind.

Populäre Aesthetik

von **Carl Lemcke.** Fünfte vermehrte u. umgearbeitete Auflage. Mit Illustr. br. M. 9.50. geb. 11 M.

Kleine Mythologie

der Griechen u. Römer. Von Dr. **O. Seemann.** Mit Holzschn. 1874. geb. 4 M.

Geschichte der Malerei, von Alfred Woltmann.

I. Band: Alterthum (von K. Woermann) u. Mittelalter. Mit 140 Illustr. br. M. 13.50, geb. M. 15.50. — Vom 2. Bande (Malerei des 15. Jahrh. diesseits der Alpen) liegen die ersten Lieferungen vor.

Die Cultur der Renaissance in Italien.

Von **Jacob Burckhardt.** 3. Auflage, besorgt von **Ludwig Geiger.** 2 Bände. br. 9 M., geb. M. 10.75.

DER CICERONE. Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.

Von **Jacob Burckhardt.** 4. Auflage, besorgt von **W. Bode**; in 2 Bände geb. M. 14.50.

Verlag von **Edm. Gaillard**, Berlin S.W., Lindenstr. 69.

HANDZEICHNUNGEN VON CHARLES HOGUET. Eleg. geb. M. 20.

Dieses Werk, in der Form eines eleganten Skizzenbuches ausgeftattet, führt in 20 der verschiedenartigsten Sujets Hoguets Vielseitigkeit als Componist und seine Meisterschaft als Zeichner vor Augen. Die Reproductionen sind in Lichtdruck ausgeführt und mit Graphit gedruckt, also treueste Facsimiles der in Bleistift ausgeführten Originale.

NORDDEUTSCHE LANDSCHAFTEN. Handzeichnungen v. G. Meissner. 20 Blätter auf feinem Carton in eleg. Mappe. M. 50.

Die Originale dieser poetischen Landfchaften waren zu Anfang des Jahres in der Ausstellung des Vereins Berliner Künstler ausgestellt und fanden dort so allgemeinen Beifall, dass dies Veranlassung zu deren Reproduction in Lichtdruck wurde. Da nur eine sehr kleine Auflage hergestellt werden konnte und nur ausgesuchte Drucke in den Handel kommen, dürfte der Preis von M. 50 pro Collection nicht zu hoch erscheinen. (1)

Zur Notiz.

Der Allgemeine Kunstausstellungskalender
pro 1880
wird im Laufe des Monats Januar erscheinen.

(2) **B. Wahnschaffe.**
München, 12. Nov. 1879. Kunsthandlung.

Kunstvereinen
empfehle ich meinen Kunstverlag zu den alljährlich wiederkehrenden Verloosungen, unter bekannten Bezugsbedingungen.
Ernst Arnold's Kunstverlag
(1) Carl Gräf
Dresden, Winckelmannstr. 15.

Der heutigen Nummer liegt bei ein Prospekt die Büste **des Hermes des Praxiteles** betreffend nebst **Nachtrag** zum Preisverzeichniß der *Gebrüder Micheli,* **Berlin,** Unter den Linden 12. Bildhauer und Kunstverleger, Gypsgießerei für moderne u. antike Bildwerke.

Verlag von **Paul Bette, Berlin.**
Soeben erschienen:

C. F. Lessing

Brustbild in Facsimiledruck der am 22. September a. c. nach dem Leben gefertigten Handzeichnung **Anton von Werner's.**
Grossformat in Carton à Mark 5.—
Quartformat (aus Studienköpfe) à M. 2.

Oelgemälde

alter Meister, wie solche im Handel nur selten vorkommen, aus einer berühmten Galerie stammend, sind mir mit der Bedingung übergeben worden, dieselben unter Discretion und ohne Sensation zu erregen, zu verkaufen.
Marie Tempel, (6)
Lessingstr. 12, part. rechts in Leipzig.

Antiquar **Kerler** in Ulm
kauft (6)
Nagler's Künstlerlexicon. 22 Bde.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

ABRISS
der
Geschichte der Baustyle
von
Dr. Wilhelm Lübke.
Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.
Mit 468 Holzschnitten.
gr. 8. broch. M. 7,50.
gebunden in Calico M. 8,75.

Hierzu eine Beilage von Gebrüder Micheli in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Nr. 8.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

4. December 1879.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

I.

Wenn in früheren Jahrzehnten die Geburtsstadt Heinrich Heine's als eine von der komischen Muse besonders bevorzugte Stätte angesehen werden konnte, welcher München mit seinen „Fliegenden Blättern" vergeblich den Rang streitig zu machen suchte, so hat sich das Blatt schon seit geraumer Zeit zu Gunsten der bayerischen Rivalin gewendet. Die „Düsseldorfer Monatshefte", aus denen manches geflügelte Witzwort noch heute im Munde der Leute nachhallt, sind längst schlafen gegangen, das „Düsseldorfer Künstleralbum", dessen Erscheinen alljährlich ein Ereigniß im Buchhandel war, ist ebenfalls an Altersschwäche hingesiecht, und wenn man die lokale buchhändlerische Produktion als Gradmesser betrachten darf, gewinnt es ganz und gar den Anschein, als habe sich der gesammte Humor des einst so lustigen Künstlervölkchens aus den Räumen des Malkastens für immer auf- und davon gemacht. Möglich zwar, daß es nur an den richtigen Unternehmern fehlt, um

„Was tolle Laune, leichte Hand
„Im rechten Augenblick erfand
„Und sonder Müh' und Vorbedacht
„Vergnüglich zu Papier gebracht,

zu sammeln und für den großen Markt zuzurichten; verwunderlich wäre es indeß auf keinen Fall, wenn die Kunstkapitale der Rheinlande an ihrem heiteren Temperament Einbuße erlitten, seitdem ihre ehemals halb bukolische, halb höfische Physiognomie immer mehr die groben Züge einer dampfathmenden Fabrikstadt angenommen, deren dunstige Atmosphäre die bunten Seifenblasen der Phantasie am Aufsteigen hindert. Auch der jüngste Versuch, mit welchem eine Anzahl trefflicher Künstler dem Mangel an buchhändlerischem Unternehmungsgeiste zu begegnen bemüht sind und lebendiges Zeugniß für den unverminderten Fonds Düsseldorfs an Talent und Schaffensfreude ablegen, die im dritten Jahrgange stehenden „Originalradirungen Düsseldorfer Künstler" lassen dem Humor nur geringen Spielraum und haben es mehr auf abgerundete, malerisch durchgeführte Kompositionen abgesehen als auf jene sorglos den kecken Sprung in's Dasein wagenden Gebilde der Phantasie, die nur der rasche Griff auf der Fläche festzuhalten vermag. Für diese aber scheint unsere schnelllebige, der ernsten Sammlung des Gemüthes abgeneigte Welt eine begreifliche Vorliebe zu besitzen, insbesondere wenn das Salzkorn der Satire und der Pfeffer des Spottes dem Gericht die nöthige Würze verleihen.

Wie man in München dergleichen „Allotria" zu treiben und aufzutischen versteht, deutet schon das leichtgeschürzte Frauenzimmer, das sich auf unseren Anfangsbuchstaben lehnt, mit dem ihr in den Mund gelegten Sinnspruch an:

„Willst als Künstler Du erfreun,
„Mußt Du leicht sein,
„Soll die Börse Dir gedeihn,
„Mußt Du seicht sein.

Es ist viel gesunder Humor in diesem „Allotria vom Schwabenmaier“ betitelten Heftchen (München Fr. Bassermann); es perlt darin von feinen Witzworten in gewandter Versform und sprudelt von lustigen Einfällen angeheiterter Künstlerseelen. Die Verbindung zwischen Text und Bild erscheint fast durchweg so ungesucht und selbstverständlich,

„Als ob gesäugt sie einer Mutter Brüste“

unter Anderen F. Barth, W. Diez, A. Holmberg, F. A. Kaulbach, H. Lossow, R. Seitz beigesteuert, theilen wir am Fuße dieses Berichtes eine kleine Kampfscene nebst zugehörigem Sinnspruch mit, die darauf hinweisen mag, daß das unscheinbare Büchelchen gar manche für Künstler und Kunstkritiker beherzigenswerthe Sentenzen enthält.

Die Verlagshandlung dieser „Allotria“, die, vielleicht durch den Erfolg der von ihr verlegten Buschiaden — wie wir die poetischen Schnurren des unerschöpflichen Karikaturisten mit Verlaub bezeichnen möchten — bestimmt, sich mit Vorliebe dem photo-



Aus „Künstlerlaunen“, Verlag von Fr. Bassermann in München.

ein Lob, welches man den wenigsten unserer illustrirten Dichterworte oder beversten Künstlergedanken nachrühmen kann. Als Vervielfältigungsmittel ist die, die schwer belasteten Schultern des Holzschnittes erleichternde, Phototypie gewählt. Diese jüngste schwarze Kunst, die für feinere Modellirung bisher noch den Dienst versagt, ist hier durchaus an ihrem Platze. Sie nimmt der Federzeichnung nichts von all den Zufälligkeiten, die den Reiz des originellen Linienzuges ausmachen, wenn sie auch die Unart besitzt, die Schatten hin und wieder zu formlosen Klexen zu verdichten. In der dadurch bedingten etwas nachlässigen Toilette gewinnt das kleine Buch das Ansehen einer geistreichen Kneiptisch-Improvisation, für die der Maßstab, den man an ein mit bewußter Absicht in die Welt gesetztes Prachtwerk legt, durchaus unzuträglich sein würde. Aus dem mannigfaltigen Allerlei, zu dem

typischen Kunstverlage zuwendet, hat heuer noch ein zweites, schon mehr die Alluren eines Prachtwerkes an sich tragendes Preßerzeugniß dem bilderlustigen Publikum vorzulegen. Der Titel „Künstlerlaunen“ giebt Anlaß, wieder auf lauter leichte Waare zu schließen, die der Humor zu Markte trägt. Aber schon das Vorwort der Verlagshandlung ist eitel Prosa, die eben so gut hätte gespart werden können wie manche Textzeile, die nur das äußere Merkmal der gebundenen Rede an sich trägt, — doch die Poesie in Worten gehört glücklicher Weise nicht zu unserem Ressort, und ein Schwabenmaier ist nicht immer zur Hand, um gute Verse und gute Witze zugleich zu machen. Viele der in bunter Reihe vorgeführten Bilder sind zum Glück über jede Art von Pegasus erhaben und deshalb wohl von jener zweifelhaften Aussteuer verschont geblieben. Die werthvollsten Beiträge lieferten F. A. Kaulbach,

dessen „Schönheitsideal", von einer Schaar überaus drolliger Liebesgötter umschwebt und umgaukelt, mit bestechender Grazie holdlächelnd niederschwebt, dann Langhammer in einer Anzahl humoristischer Bilder aus dem Volksleben, die auf ein leichtbeschwingtes Talent deuten, C. Fröschl in einem absonderlichen Kleeblatt, zwei Damen mit dem Hofhund in der Mitte, die, gemeinsam zum Fenster hinauslugend, den Beschauer mit den Rücken ansehen, Hugo Kauffmann in der von uns mitgetheilten köstlichen Wirthshausscene, zu der Karl Stieler's Verse in oberbaverischer Mundart ein angemessenes Verhältniß haben. Die eingestreuten landschaftlichen Kompositionen leiden an einem etwas grobkörnigen Aussehen, ein Uebelstand, der hauptsächlich wohl auf Rechnung der gewählten Vervielfältigungsart zu schreiben ist, die nicht zureicht, sobald das Detail von wesentlichem Belang für die Wirkung ist.

Die Phototypie steht an der Schranke ihres natürlichen Vermögens, wenn es sich um malerische Stimmung, um den Ton handelt, der die Härten des Umrisses ausgleicht und Musik in das Programm bringt. Deshalb wird die Gelatine dem Zink gegenüber in allen Fällen das Feld behaupten, wo es sich um eigentliche Prachtwerke handelt, in denen der eleganten Welt eine Sammlung künstlerischer Studien und Einfälle zur häuslichen Erbauung und gelegentlichen Erheiterung dargeboten werden soll, wie beispielsweise in dem „Künstlerheim", dessen zweiten Jahrgang die Verlagshandlung von Ad. Ackermann in München den Freunden der Kunst als Festgeschenk anbietet. Die Auswahl, welche für diese in derselben geschmackvollen Ausstattung, wenn auch nicht mit gleichem Titel, zum vierten Male wiederkehrende Münchener Publikation heuer getroffen wurde, ist eine ebenso sorgfältige wie glückliche. Es scheint fast, als ob eine Anzahl von Künstlern sich bereits auf den bestimmten Fall mit ihren Handzeichnungen eingerichtet hätten, so vorzüglich sind manche Leistungen den Erfordernissen der Lichtdruckpresse, der die getuschte Federzeichnung am meisten sympathisch ist, angepaßt. Es fällt schwer, aus den 25 Blättern Trümpfe ausfindig zu machen, die die übrigen überstechen. Doch mögen einige durch flottes und geistvolles Machwerk besonders anziehende Leistungen nicht unerwähnt bleiben. Da ist zunächst der prachtvolle Bismarckkopf von Franz Lenbach hervorzuheben, an Energie des Ausdruckes und packender Charakteristik eine wahrhaft monumentale Leistung; sodann zwei feine, auf Lenbach's Einfluß deutende Studienköpfe von George von Hößlin, dem wir unseres Wissens zum ersten Male in diesen Kreisen begegnen. An Fortuny's Wunderhand erinnert von Ferne das mit „Lecture" bezeichnete Blatt von Gotthard Kühl: männliche Figur, Kostüm von 1790; und wie eine Reminiscenz an Goya's absonderliche Art, die Welt zu sehen, muthet uns die Gartenscene an, die Hermann Philips in besagte Zeit verlegt, wo flatternder Rockkragen und Muschelhut der Würde des Mannes ebenso entsprachen wie kurze Taille und fließendes Gewand der Anmuth der Frau: mit „Bonjour" begrüßt ein „Elegant" vom reinsten Wasser, sich steifbeinig verneigend, zwei junge, der ersten Schüchternheit entwachsene Damen, die sich's auf einer steinernen Gartenbank bequem gemacht haben. Es sind keine Namen von hohem Curs, die drei zuletzt genannten, und Müller-Seubert's Argusaugen noch unbemerkt entgangen; um so mehr schien es geboten, sie mit dem wohlverdienten Accent zu versehen, der den betriebsamen, mit Illustrationsgedanken schwanger gehenden Buchhändler vielleicht veranlaßt, die Ohren zu spitzen. Unsere Trias besteht mit vollen Ehren neben Fritz Aug. Kaulbach oder A. Liezen Mayer, welche beide mit je drei Blättern in das Concert eintreten, in welchem des ersteren „Reverie", als ein echtes Stück malerischer Poesie, auf den vollen Applaus weich gestimmter Seelen rechnen darf. Zum Schluß sei unter den Contribuenten noch Ernst Zimmermann genannt, der einen Dorffiedler vor zwei gespannten Zuhörern seine Neuigkeiten auskramen läßt, ein Motiv im Sinne Grützner's gedacht und mit wahlverwandtem Geiste durchgeführt. Sn.

(Fortsetzung folgt.)



Stets leben auf gespanntem Fuß
Der Künstler und der Kritikus.

Kunstliteratur.

Die Kunst für Alle. Eine Sammlung der vorzüglichsten Malerstiche, Radirungen und Formschnitte des 15. bis 18. Jahrhunderts, herausgegeben von H. G. Gutekunst. Mit erläuterndem Texte von L. Weisser und C. von Lützow. Lief. 1—35. Stuttgart, P. Neff. 1877—79. Fol.

Dieses vorzügliche, von uns wiederholt empfohlene Sammelwerk schreitet gegenwärtig, nachdem für den verstorbenen Weisser unlängst Lützow in Wien als Textverfasser eingetreten ist, rasch der Vollendung entgegen, und wir können schon jetzt einigermaßen den reichen Inhalt überblicken, den die 100 Tafeln bieten werden, da den Ankündigungen des Herausgebers zufolge nur unerhebliche Aenderungen an dem ursprünglichen Programme zu erwarten sind.

Das Unternehmen hatte sich hiernach zum Ziele gesetzt, in Ergänzung der aus demselben Verlage hervorgegangenen „Klassiker der Malerei“ gleichsam eine Sammlung von Klassikern der vervielfältigenden Künste darzustellen, in welcher die Bedeutung dieser allzu oft geringgeschätzten Zweige volksthümlicher Kunstthätigkeit durch eine Auswahl ihrer vollendetsten Schöpfungen aus dem Zeitalter ihrer Blüthe in Lichtdrucken vorgeführt werden sollen. Die Reihe der Blätter beginnt mit den Niellen des fünfzehnten Jahrhunderts und schließt mit den glänzenden Leistungen der Grabsticheltechnik aus der Epoche des Barockstils. Den Beginn machen die alten Italiener, ein Baldini, Giulio Campagnola, Jacopo de' Barbari, Raimondi, Martino Rota, Annibale Caracci u. A.; diesen folgen die Deutschen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts vom Meister E. S. vom Jahre 1466 und Martin Schongauer bis auf Dürer mit seinen Zeitgenossen und Nachfolgern, einem Cranach, den beiden Beham, Aldegrever, Burgkmair u. s. w.; von Schongauer sind fünf, von Dürer siebzehn Blätter (16 Stiche und 1 Holzschnitt) reproducirt. Die Reihe der alten Niederländer beginnt mit L. van Leyden (4 Blätter), welchem sich aus der Uebergangsepoche zu der Entwickelung der modernen Grabstichelkunst ein Heinrich Goltzius, Jacob de Gheyn u. A. anschließen. Der Hauptmeister der niederländischen Radirung des 17. Jahrhunderts, Rembrandt, hat eine ebenso reiche Vertretung wie Dürer gefunden, nämlich durch siebzehn Blätter. Neben ihm stehen Ostade, Berchem, Everdingen, Ruisdael, Waterloo und von den Flamändern Rubens, van Dyck und Pontius. Die Entwickelung der französischen Stecherschule endlich wird durch Prachtblätter von Nanteuil, Masson, Edelinck, P. Drevet, G. F. Schmidt und Wille repräsentirt.

Die bloße Nennung dieser Meister genügt, um zu zeigen, daß wir es hier in der That mit Bausteinen zu einer illustrirten Geschichte der vervielfältigenden Kunst zu thun haben, und es wäre nur zu wünschen, daß der Erfolg des Werkes es dem Herausgeber bald ermöglichte, in einer zweiten Serie eine Ergänzung des hier Gebotenen vorzunehmen; denn so reich auch bereits die vorliegende Blüthenlese sich darstellt, so mußte darin doch in erster Linie auf das Allerwichtigste und daher auch Bekannteste Rücksicht genommen, und manches durch Seltenheit ausgezeichnete Blatt, welches dem Kenner und Fachmann erwünscht gewesen wäre, noch bei Seite gelassen werden. Wir begegnen daher in der „Kunst für Alle“ wohl einzelnen Tafeln, welche dieselben Gegenstände bieten, welche in andern ähnlichen Sammelwerken aus neuester Zeit ebenfalls enthalten sind, so z. B. in der Sammlung der weit verbreiteten Heliogravuren A. Durand's. Aber diese Congruenz war schwer zu umgehen, da die Hauptblätter z. B. eines Dürer und Rembrandt doch deßhalb, weil sie auch der französische Herausgeber schon gebracht, in dem deutschen Werke nicht ganz fehlen durften. — Es möge bei dieser Gelegenheit auch bemerkt werden, daß die Art der Reproduktion, welche bei der „Kunst für Alle“ befolgt ist, sich von der des genannten Pariser Unternehmens in einem wesentlichen Punkte vortheilhaft unterscheidet. So brillant auch die Wirkung der Durand'schen Heliogravuren ist, so leiden dieselben doch an dem großen Fehler, daß die Platten meistens **vollständig überarbeitet** sind und durch diese Retouche den Charakter der Originale oft gänzlich einbüßten. An den in der „Kunst für Alle“ gebotenen Lichtdrucken ist dagegen kein Strich nachgearbeitet, und die berühmte Rommel'sche Anstalt, aus welcher die Abdrücke hervorgehen, hat in letzter Zeit das hier angewendete Verfahren derart vervollkommnet, daß dasselbe wirklich Alles bietet, was der Glastafeldruck überhaupt zu leisten im Stande ist. Auch unter diesem rein phototechnischen Gesichtspunkte betrachtet, darf daher das Werk auf die Beachtung aller Fachkreise den gerechtesten Anspruch erheben.

Nicht mindere Sorgfalt, als auf die Herstellung der Reproduktionen, wurde vom Herausgeber auf die Auswahl der Originaldrucke verwendet. In vielen Fällen liegen den Heliotypien Blätter aus der berühmten Sammlung Durazzo zu Grunde, welche bekanntlich vor einigen Jahren in Stuttgart unter den Hammer kam. So z. B. gleich bei dem auf Taf. 1 reproduzirten, dem Finiguerra zugeschriebenen Niello (Anbetung der Könige), gegenwärtig im k. Kupferstichkabinet zu Berlin. Andere Blätter stammen aus der berühmten Didot'schen Sammlung. Für die Reproduktion des Hauptblattes von Zasinger (der große Ball, B. 13) diente das Original der Albertina, welches die Direktion

in entgegenkommender Weise zur Verfügung stellte, als Vorlage. Außerdem ist selbstverständlich das Lager des Herausgebers zahlreich vertreten. Die Norm, nur die besten und untadelhaft erhaltenen Abdrucksgattungen den Lichtbildern zu Grunde zu legen, wurde durchgängig eingehalten.

Es lag von vorn herein im Plane des Ganzen, bei der Auswahl und Einführung der Blätter den kulturgeschichtlichen Gesichtspunkt nicht außer Acht zu lassen, und diesem sucht namentlich der ausführliche begleitende Text gerecht zu werden. Was uns die alten Stiche, Radirungen und Holzschnitte darstellen, was sie uns erzählen von dem Leben und Treiben der Väter, von ihrem Glauben, ihrer Dichtung und der wirklichen Welt, in der sie wandelten: das alles ist ja ebenso lehrreich und wichtig für uns, wie die Art, in der sie es wiedergeben, bewundernswerth und mustergiltig ist. In diesem Sinne ist es wirklich eine „Kunst für Alle“ und möge als solche recht viele Freunde finden, über die intimen Kreise der Kenner, Forscher und Künstler hinaus in allen Schichten des Volks, in denen der Sinn für das Schöne und für das geistige Erbe der Vergangenheit lebendig ist! P. F.

Kunsthandel.

Bg. **Publikation und Imitation der Eisenhoidt'schen Silberarbeiten.** In Nr. 43 des XIV. Jahrganges dieser Zeitschrift sind die silbernen Kirchengeräthe im Besitz des Grafen von Fürstenberg-Herdringen beschrieben, welche der Goldschmied Anton Eisenhoidt um das Jahr 1600 für den Bischof Theodor von Paderborn angefertigt hat. Vortreffliche Abbildungen derselben in Lichtdruck werden binnen Kurzem in einem besonderen, (im Verlag von Paul Bette in Berlin erscheinenden) Werke von Julius Lessing herausgegeben werden. — Soeben haben die bekannten Goldschmiede Gebr. Vollgold in Berlin, welche auch siebzehn Stücke des Lüneburger Silberschatzes in vortrefflichster Weise kopirt haben, mit Hülfe der Galvanoplastik Kopien dieser Eisenhoidt'schen Geräthe hergestellt, welche, was Treue der Nachbildung anlangt, die kühnsten Erwartungen übertreffen. Sie sind nicht nur vollkommen getreu in Formen und Farbentönen, sondern geben auch alle zufälligen Einzelheiten der Originale so genau wieder, daß es den Allermeisten unmöglich sein dürfte, Original von Kopie zu unterscheiden. Es dürften die besten galvanoplastischen Nachbildungen sein, welche bis jetzt gefertigt worden. Sie sind freilich auch viel theurer als die gewöhnlichen Arbeiten der Art. Von diesen Kopien, welche die Originale für fast alle Zwecke vollkommen zu ersetzen geeignet sind, wird mit Genehmigung des Besitzers nur ein einziges Exemplar für das Kunst-Gewerbe-Museum zu Berlin hergestellt, woselbst diese vortrefflichen, bisher fast unbekannten Arbeiten Jedermann zum Studium fortan zugänglich sein werden.

Aus dem Nachlasse von Arthur von Ramberg wird eine Sammlung von über 100 Handzeichnungen demnächst in Lichtdruck vervielfältigt bei Franz Hanfstängl in München erscheinen.

Nekrologe.

Ludwig Scheins, Landschaftsmaler, starb in Düsseldorf am 23. Oktober 1879 nach längeren Leiden. Er war 1808 in Aachen geboren und bezog 1827 die Düsseldorfer Akademie, der er bis 1837 als Schüler angehörte. Seitdem arbeitete er im eigenen Atelier. Mit ihm ist wieder einer der Letzten jener Künstler aus dem Leben geschieden, die mit J. W. Schirmer, Lasinsky, Heunert u. A. die Landschaftsmalerei in der rheinischen Kunstschule selbständig pflegten und mit überraschend günstigen Erfolgen zur Geltung brachten, wozu das glänzende Lehrtalent Schirmer's, der 1830 als Lehrer angestellt worden war, wesentlich beitrug. Scheins malte früher hauptsächlich Wald-, Sumpf- und Moorgegenden, Haiden, Strauch- und Hochwald, seltener Gebirgspartien, in letzter Zeit aber fast ausschließlich Schnee- und Winterlandschaften. Ungeschminkte Naturwahrheit, eingehendes Studium und solide Durchführung zeichnen alle seine Bilder aus. In den Kompositionen derselben wiederholt er sich zwar häufig, so daß eine gewisse Monotonie in seinen Arbeiten hervortritt, doch verleiht ihnen die fast immer düstere und melancholische Auffassung einen eigenartigen Reiz. Mit besonderer Vorliebe wählte er die Mondbeleuchtung, aber auch Abend- und Gewitterstimmungen gelangen ihm vortrefflich. Er war bis zur letzten Zeit seines Lebens thätig und die Ausstellung des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins, die er regelmäßig beschickte, brachte noch im Juli d. J. eine neue „Winterlandschaft“ von ihm. Scheins hinterläßt eine Wittwe und eine Tochter. B.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Prometheus und die Okeaniden, Kolossalgruppe von Eduard Müller.** Die Skulpturensammlung der Berliner Nationalgalerie ist vor einigen Tagen durch eine aus drei Figuren bestehende Kolossalgruppe von Professor Müller aus Koburg bereichert worden, an welcher der Künstler elf Jahre lang (1868—1879) gearbeitet hat. Die Gruppe mißt bis zum Kopfe des Prometheus 3,50 m. und ist aus einem einzigen carrarischen Marmorblocke von seltener Größe und Schönheit gehauen. Nur die mächtigen Schwingen des Adlers, der sich eben auf den angeschmiedeten Titanen herabgelassen und seine Fänge in Schulter und Hüfte desselben einschlägt, sind angesetzt. Der Block hatte ursprünglich 300 Ctr. im Gewicht — die Gruppe wiegt jetzt noch 100 Ctr. — war lange Jahre im Besitz des Inhabers der größten Marmorbrüche Carrara's, der mit der Absicht umging, die Rarität auf die Wiener Weltausstellung zu schicken. Indessen gelang es Professor Müller, denselben noch rechtzeitig für seinen Zweck zu erwerben. Abgesehen von einigen kleinen Adern am Halse des Prometheus ist der Marmor von tadelloser Reinheit. — In ohnmächtigem Grimm erhebt der gefesselte Titane sein schönes Haupt zum Olympier empor, in krampfhafter Anstrengung stemmt er den linken Fuß gegen den Felsen, als wollte er noch einmal die Ketten zu brechen versuchen, bevor er sich widerstandslos dem Verhängniß ergiebt, das ihm schon in Gestalt des riesigen Aars genaht ist. Zwei Töchter des Okeanos sind dem Verlassenen zu Hülfe geeilt. Aber die eine, noch ein halbes Kind, dessen zarte Formen sich eben erst zu jungfräulicher Blüthe zu erschließen beginnen, ist bereits ermattet auf dem kahlen Gestein zusammengesunken. Vergebens hat sie ihre schwache Kraft an den ehernen Ringen erprobt. Ihre ältere Schwester strebt mit noch ungebrochener Kraft an den Felsen empor dem Adler entgegen, um seinen Schnabelhieben zu wehren. Alle drei Gestalten zeigen sich dem Beschauer in unverhüllter Schönheit, alle drei gleich vollendete Meisterwerke in der Durchbildung des Nackten, welches durch eine leichte Oxydirung der Oberfläche des Marmors den Schein warmen Lebens erhalten hat. Von welcher Seite man auch die Gruppe betrachten mag, überall zeigt sich eine schöne Silhouette, ein anmuthiger Linienschwung, ein reizvoller Rhythmus der Formen. Heroisches Pathos liegt dem Naturell des Künstlers fern, das mehr lyrisch als dramatisch veranlagt ist. Nichts destoweniger hat er mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln eine volle Wirkung erzielt, die durch keinen Zwiespalt zwischen dem Gewollten und der That geschmälert wird. Ein nicht geringer Vorzug des nach jeder Richtung bedeutsamen Werkes, dem wir in der deutschen Idealplastik der letzten Jahrzehnte kein zweites ebenbürtiges an die Seite zu setzen wüßten, ist seine technische Vollendung, die nicht etwa dem Geschicke römischer Marmorarbeiter, sondern der Hand des Meisters selbst verdankt wird. Müller hat die ganze Gruppe mit Raspel und Friele übergangen

und durch alle jene köstlichen Feinheiten, die sich nicht beschreiben, sondern nur empfinden lassen, den Reiz des herrlichen Werkes erhöht. Besonders der Adler ist ein Meisterwerk naturalistischer Durchbildung. — Der Künstler ist zugleich mit seinem Werke in Berlin eingetroffen und wurde somit ein Zeuge der Begeisterung, welche dasselbe in allen kunstliebenden Kreisen hervorruft.

A. R. **Das königliche Museum in Berlin** hat vor einiger Zeit eine großartige Erwerbung in Kleinasien gemacht, die jetzt glücklich geborgen ist, sodaß man das Schweigen brechen kann, welches sich die Eingeweihten bis dahin gelobt hatten. Zur Ergänzung der Ihnen kurzlich von anderer Seite gemachten Andeutungen diene daher zunächst Folgendes. Durch eine Stelle des römischen Historikers L. Ampelius aufmerksam gemacht, veranlaßte Direktor Conze einen deutschen Ingenieur, Hrn. Humann, in den Ruinen des alten Pergamos, die in der letzten Zeit so viele Schätze alter Plastik herausgegeben haben, an einer gewissen Stelle Nachforschungen anzustellen, die von einem glänzenden Resultate begleitet waren. Es wurde ein ca. 40 Fuß hoher Altar entdeckt, den zwei lange Friese umgaben, auf denen hochdramatisch bewegte Kämpfe von Göttern, Giganten und Titanen dargestellt sind. Wenngleich die Ausführung der Hochreliefs eine ziemlich dekorative ist, verrath doch die ungemein schwungvolle Komposition einen Künstler ersten Ranges. Es gelang den mit den Unterhandlungen beauftragten Beamten, einen Ferman des Sultans behufs Ausführung des gefundenen Schatzes zc. erwirken und, nachdem den Besitzern des Terrains, auf welchem der Fund gemacht, eine Abfindungssumme gezahlt, den Transport der Skulpturen nach Berlin glücklich zu bewerkstelligen. Man ist jetzt eifrig damit beschäftigt, die Friese im Museum aufzustellen. Wir werden nicht verfehlen, nach Beendigung der Aufstellungsarbeiten den Lesern der „Zeitschrift" ausführlich über diese wichtige Bereicherung des antiken Denkmälervorraths zu berichten.

B. **Der Württembergische Kunstverein** hat begonnen, seine Ausstellungsräume mit Oberlicht zu versehen, wodurch dieselben wesentlich verbessert sind, wenngleich sie, um allen Ansprüchen zu genügen, der erforderlichen Höhe entbehren. Von den letzthin dort vorhandenen Bildern sind die trefflichen, ungemein naturwahren Landschaften von Xaver v. Riedmüller lobend hervorzuheben, denen sich mehrere auswärtige Werke würdig anreihten. Die Figurenmalerei war durch zwei große Winzerinnen von R. v. Deutsch in Berlin und das Historienbild „Die Gräfin Helfenstein bittet für das Leben ihres Gemahls" von J. Hamel in Frankfurt a. M. gut vertreten, und von den Aquarellen zeichneten sich die schönen Architekturstücke von Robert Stieler vortheilhaft aus. Auch die Landschaften von Gustav Herdtle, R. Schuster, Nestel u. A., sowie Genrebilder von Fritz Sonderland in Düsseldorf, Gehrig in München u. A. sind lobend zu erwähnen. — In der Permanenten Ausstellung von Herdtle & Peters befanden sich sehr rühmenswerthe Aquarelle von David Franz, von Mosengel in Hamburg und Hermann Herdtle in Wien und mehrere vorzügliche Oelbilder französischer Meister. Th. Choulant aus Dresden sandte ein großes, höchst wirkungsvoll behandeltes „Motiv aus Venedig" ein, das viele Anerkennung fand, Germann von Bohn brachte einen äußerst fein kolorirten weiblichen Studienkopf auf Goldgrund, H. v. Ruftige ein kleines Historienbild: „Rudolf v. Habsburg, die Raubritterburgen zerstörend" und C. Lapple einige gute Porträts. Im Festsaal des Museums der bildenden Kunst waren ein und zwanzig edel stilisirte italienische Landschaften des verstorbenen Bernhard Fries ausgestellt, die verdientes Interesse erregten.

Vermischte Nachrichten.

B. **Die neue katholische Kirche in Stuttgart**, zu welcher 1872 der Grundstein gelegt wurde, ist nunmehr vollendet und hat den Namen Marienkirche erhalten. Sie ist in frühgothischem Stil von dem bereits durch eine Anzahl von ihm geleiteter größerer Bauten zu verdientem Ansehen gelangten Oberbaurath von Egle erbaut worden und macht von allen Seiten vermöge ihrer harmonischen Gesammtwirkung einen überaus günstigen Eindruck. Zwischen den beiden wohlgegliederten Thürmen befindet sich das Hauptportal; zwei andere Portale sind an den beiden Seiten des Querschiffes, welches den reich ornamentirten Mittelbau durchschneidet. Am Ende des letzteren, den schöne Pfeiler in ein Haupt- und zwei Seitenschiffe theilen, ist der prächtige Hochaltar angebracht, der auf der Pariser Weltausstellung angekauft wurde. Er ist aus Marmor, wogegen die beiden Seitenaltäre, die Kanzel, die zwei Chor- und vier Beichtstühle aus naturfarbigem Eichenholz sind. Die stilvolle Einfachheit des Inneren wirkt vortrefflich. Der mattgraue Sandstein, der hier angewendet ist, trägt viel dazu bei. Malerei und Vergoldung sind mit weiser Mäßigung benutzt, doch sollen die Glasmalereien der Fenster, die theils noch der Ausführung harren, dem Ganzen noch einen besonders vortheilhaften Abschluß geben.

R. **Der neue Akademiebau in München** ist seit nahezu Jahresfrist fast ganz in's Stocken gerathen. Es war das um so auffälliger, als gerade das letzte Jahr ein namhaftes Sinken der Baumaterialien wie der Arbeitslöhne gebracht. So fand denn das Gerücht, die vom Landtag für den Akademiebau bewilligten Mittel im Betrage von 2 Millionen seien erschöpft, allgemein Glauben, und erhielt sich bis zur Stunde, da es nie und nirgends dementirt wurde. Nun erklärt ein Münchener Kunstbericht in der Beilage zur „Augsburger Allg. Ztg." nach Jahresfrist all das „Gerede" von kolossalen Ueberschreitungen des Voranschlags für „eitel Schwindel" und bemerkt dazu, Dank der außerordentlichen Oekonomie und einer unendlichen, wahrhaft hochachtenswerthen Aufopferung der Betheiligten werde es gelingen, den riesigen Bau mit der bewilligten Summe und einer kaum nennenswerthen Ueberschreitung zum Gebrauche fertig zu stellen. Der Bau bedürfe aber dann noch jenes Schmuckes, den nur die Hilfe der Malerei und der Plastik gewähren könne; dafür sei allerdings eine — übrigens auf mehrere Jahre zu vertheilende — Summe, die sicherlich eine halbe Million nicht überschreiten werde, nothwendig. Das heißt also mit anderen Worten: die zwei Millionen reichen nicht hin, den Bau zum Gebrauch fertig zu stellen und dann erheischen die nothwendigen Dekorationsarbeiten (die nebenbei bemerkt alle im Voranschlag vorgesehen sind) noch eine weitere halbe Million. Das Deficit beziffert sich also auf mehr als 500,000 Mark, und Angesichts dessen nennt der Referent der Allgemeinen Zeitung das Gerede von Ueberschreitungen „eitel Schwindel". Das fasse wer kann!

B. **Die alte Stiftskirche in Stuttgart**, eines der bedeutendsten Bauwerke der Stadt, ist bekanntlich durch mehrere Glasgemälde geschmückt, welche nach den trefflichen Kartons des Direktors der Stuttgarter Kunstschule, Bernhard von Neher, von Scheerer in München ausgeführt worden sind. Ueber der Orgel ist die heilige Dichtkunst und die Kirchenmusik personifizirt durch David, den königlichen Psalmisten, und musizirende Engel, und im Chor schildern die Darstellungen in den fünf bis jetzt vollendeten Fenstern die Erlösung der Menschheit durch den Weltheiland; im ersten seine Erwartung durch die Gläubigen der Vorzeit: David, Moses, die Propheten Jesaias und Maleachi, Abel und Abraham; Mariä Verkündigung, die heilige Nacht und den Jubelgesang der Engel „Ehre sei Gott in der Höhe u. s. w."; im zweiten Christi Opfertod am Kreuz und seine Grablegung; im dritten seine Auferstehung, seine Errettung der Gerechten des alten Bundes aus der Vorhölle und die Ausgießung des heiligen Geistes; im vierten die Pfingstpredigt, Pauli Bekehrung, Petrus im Gefängniß und Stephanus als ersten Märtyrer; und endlich im fünften das jüngste Gericht und die klugen und thörichten Jungfrauen. Letzteres wurde im Frühling 1878 eingesetzt. Wir haben es damals eingehend besprochen und zugleich dem dringenden Wunsch Ausdruck gegeben, daß nun auch recht bald das sechste und letzte Chorfenster seinen bildlichen Schmuck erhalten möge, um den herrlichen Cyklus zum harmonischen Abschluß zu bringen. Es freut uns deshalb, mittheilen zu können, daß dies jetzt geschehen wird. Der Pfarrgemeinderath der Stiftskirche hat jüngst einen Aufruf zu freiwilligen Beiträgen für diesen Zweck erlassen, um die erforderliche Geldsumme zu beschaffen, und Direktor von Neher beginnt bereits mit der Ausführung des großen Kartons, zu dem er schon vor Jahren zugleich mit den

Skizzen zu den andern Fenstern den kleinen Entwurf gezeichnet. Hoffentlich wird der greise Meister diese bedeutsame Arbeit in ungeschwächter Kraft vollenden und dadurch seinem Ruhmeskranz ein neues Blatt zufügen. Die Komposition schließt sich folgerecht den früheren an. Sie stellt das neue Jerusalem dar. Im oberen Theil thront Gott Vater, umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten, nach der Offenbarung Johannes 21, Vers 3. Darunter schwebt die Taube des heiligen Geistes und vermittelt den Uebergang zum Hauptbilde, der Anbetung des Lammes durch eine große Schaar aus allen Nationen und Geschlechtern, Völkern und Sprachen mit weißen Kleidern und mit Palmzweigen in den Händen (Off. 7—9). Unter diesem steht in der Mitte der Brunnen des Lebens, dessen Strom „glanzend wie Krystall vom Throne Gottes und des Lammes floß" (Off. 20—1); ihm zur Rechten sitzt anbetend eine Mutter mit ihrem Säugling und einem größeren Kinde nach den Worten des Psalmisten: „Aus dem Munde der Kinder und Säuglinge hast Du Dir Dein Lob bereitet" und zur Linken preisen Sänger den Herrn beim Klange ihrer Harfen (Off. 14—2). Noch tiefer sitzen die vier Apostel Johannes, Petrus, Paulus und Jakobus, welche die Gründer der Kirche vertreten (Off. 21—14) und im Sockel sind die drei theologischen Tugenden, Glaube, Liebe und Hoffnung, angebracht. Sie werden durch schöne weibliche Gestalten mit entsprechenden Attributen dargestellt. Die verschiedenen Abtheilungen erscheinen durch eine geschmackvolle Ornamentik miteinander verbunden, wie das auch in den anderen Fenstern der Fall ist. Man ersieht aus diesen kurzen Andeutungen schon den Reichthum und tiefsinnigen Inhalt der großartigen Komposition, die, in ihren Einzelheiten zu beschreiben, wir uns einstweilen noch versagen wollen. Daß Neher, wie kaum ein Anderer unter den jetzt lebenden religiösen Historienmalern, im Stande ist, die keusche Reinheit einer gläubigen Auffassung mit der Schönheit künstlerischer Ausführung zu vereinigen, hat er bei seinen früheren Schöpfungen hinlänglich bewiesen, und wir dürfen uns daher der Entstehung eines hervorragenden Werkes versichert halten.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Hymans, H., Histoire de la Gravure dans l'école de Rubens. Mit 5 heliographischen Facsimiles. 8°. VIII u. 550 S. Brüssel, Olivier.

Woermann, Karl, Die alten und die neuen Kunstakademien. Festrede zur Einweihung der neuen Düsseldorfer Kunstakademie. 8°. 26 S. Voss & Co.

Endrulat, B., Das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf. Geschichte seiner Errichtung und Enthüllung. Mit 1 Photographie gr. 8°. 103 S. Voss & Co.

Muster-Ornamente aus allen Stilen in historischer Anordnung. 1. Lief. 16 Blatt in Holzschnitt. Folio. Stuttgart, Engelhorn. (Erscheint in 25 Lief. à 12 Tafeln.) Mk. 1. —.

Zeitschriften.

The Academy. No. 392.
H Blackburn: Breton Folk; J Brent: Canterbury in the olden time — The manuscripts of Lionardo da Vinci in the South-Kensington Museum, von J. P. Richter

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 10.
Mittelalterliches Thongefäss, gefunden beim Umbau des alten Rathhauses zu Hannover, von Reimers.

L'Art. No. 254 u. 255.
Les dessins de maitres anciens, exposés à l'école des beaux-arts, von G. Berger (Mit Abbild.) — Concours pour le monument de la place de la république, von E. Veron. (Mit Abbild.) — La statue de Fr. Sforza par Léonard da Vinci, von L. Courajod. (Mit Abbild. — Constant Dutilleux, von E. Chesneau. — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 12.
Flachmuster nach Goldgründen von Gemälden und Altarschreinen des 15. Jahrh. — Herculesbrunnen in Augsburg (um 1600). — Moderne Entwürfe: Credenz- und Schreibtisch; Zierleisten; Thüre in verschiedenfarbigen Hölzern; Schmuck und Tischgeräthe; Tisch und Stuhl; Fayence-Teller.

Journal des Beaux-Arts. No. 21.
Du génie de l'art plastique.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 170.
Die Kunst in Japan.

Repertorium für Kunstwissenschaft III. No. 1.
Niclaus Manuel, von J. R. Rahn. (Mit Abbild.) — Rubens nach seinen neuesten Biographen, von H. Hymans. — Ein Hofpoet Leo's X. über Künstler und Kunstwerke, von H. Janitschek. — Die Hypäthralfrage, von F. Reber. — Die kgl. Gemäldegalerie in Augsburg, von E. v. Huber. — Die Ausstellung von Darstellungen der Stadt Mainz und ihrer Denkmäler. — Literaturbericht.

Im neuen Reich. No. 45.
Die Olympia-Ausstellung in Berlin, von B. Förster.

Kunst und Gewerbe. No. 44.
Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände in Lübeck, von R. Steche.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 9.
Aeltere Goldschmiedekunstwerke in Oesterreich-Ungarn, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Zur Reform des Ausstellungswesens. — Moderne Entwürfe: Jutestoff, Laterne aus Schmiedeeisen, Intarsia-Kasten, Gitterthor, Spitzenkragen.

Chronique des Arts. No. 32.
La statue de la république. — L'exposition du Garde Meuble, von Ph. Breham.

Christliches Kunstblatt. No. 11.
Die gottesdienstlichen Gewänder der Geistlichen, namentlich in der evangelischen Kirche. (Mit Abbild.) — Das Leiden des Propheten Daniel. — Michelangelo; Die Päpste der Renaissance. — Die Ausstellung in Münster.

Auktions-Kataloge.

C. J. Wawra, Wien. Sammlung von Original-Handzeichnungen, Aquarellen, Oelgemälden, Kupferstichen etc. und der sämmtlichen Zeichen- und Skizzenbücher F. Gauermann's. Versteigerung am 15. Dec. (584 Nummern).

Berichtigung.

In der Kunstchronik Nr. 4, Sp. 62, Zeile 16 von unten ist „Scheerer" statt „Schurer" zu lesen.

Inserate.

Konkurrenz.

Nachdem der Ausschuß des **Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westfalen** keinen der, auf Grund unserer Einladung vom 10. Juni a. c. eingelieferten Entwürfe zur Ausführung geeignet befunden hat, eröffnen wir hiermit eine erneute Konkurrenz auf Herstellung von Kartons zur künstlerischen Ausschmückung der 3 Chorfenster der hiesigen neuen evang. Kirche mit Glasmalereien.

Wir laden die Künstler Düsseldorf's, sowie die Künstler, welche der Düsseldorfer Schule angehört haben, mit dem Ersuchen zu dieser Konkurrenz ein, geeignete Entwürfe unter den, auf unserm Vereinsbureau, Königsplatz 3 zur Einsicht aufgelegten Bedingungen bis zum 15. März 1880 an uns einsenden zu wollen.

Düsseldorf, 26. November 1879.

Der Verwaltungsrath:
I. A. Dr. **Ruhnke.**

(1)

Oelgemälde

alter Meister, wie solche im Handel nur selten vorkommen, aus einer berühmten Galerie stammend, sind mir mit der Bedingung übergeben worden, dieselben unter Discretion und ohne Sensation zu erregen, zu verkaufen.

Marie Tempel, (7)
Lessingstr. 12, part. rechts in Leipzig.

Antiquar **Kerler** in Ulm
kauft (7)
Nagler's Künstlerlexicon. 22 Bde.

Bilder von Defregger, Geschichten von Rosegger.

Prachtgeschenk für den Weihnachtstisch
mit Defregger's Portrait und Facsimile
und 12 vollendeten Lichtdrucken

(Ball auf der Alm. — Zitherspieler. — Wildschützen. — Wohlthätigkeit. — Die Jäger. — Die gebissene Gans. — Mutterfreuden. — Tischgebet. — Vogelfütterung. — Letztes Aufgebot. — Heimkehr der Sieger. — **Andreas Hofer's Abschied**).

Album-Format.

Neuer, zum ersten Male in Anwendung kommender **Goldbronce-Einband,** der bei Beleuchtung einen prächtigen Anblick gewährt.

Preis 24 M.

Ausser den Illustrationen und dem Inhalt liegt in der zum **ersten Male** in Anwendung gekommenen **eigenartigen technischen** Ausstattung der besondere Reiz dieses Buches. Die bekannten Schöpfungen des Malers gaben dem Dichter anregende Stoffe zu herrlichen Erzählungen. Beides zählt zum Besten, was Künstler und Schriftsteller geleistet.

Verlag der Manz'schen k. k. Hofverlags- und Universitäts-Buchhandlung
Wien, I., Kohlmarkt Nr. 7.

Das Werk ist in **allen** Buchhandlungen des In- und Auslandes zu haben.

Verlag von **Edm. Gaillard,** Berlin S.W., Lindenstr. 69.

HANDZEICHNUNGEN VON CHARLES HOGUET. Eleg. geb. M. 20.

Dieses Werk, in der Form eines eleganten Skizzenbuches ausgestattet, führt in 20 der verschiedenartigsten Sujets Hoguets Vielseitigkeit als Componist und seine Meisterschaft als Zeichner vor Augen. Die Reproductionen sind in Lichtdruck ausgeführt und mit Graphit gedruckt, also treueste Facsimiles der in Bleistift ausgeführten Originale.

NORDDEUTSCHE LANDSCHAFTEN. Handzeichnungen v. G. Meissner. 20 Blätter auf feinem Carton in eleg. Mappe. M. 50.

Die Originale dieser poetischen Landschaften waren zu Anfang des Jahres in der Ausstellung des Vereins Berliner Künstler ausgestellt und fanden dort so allgemeinen Beifall, dass dies Veranlassung zu deren Reproduction in Lichtdruck wurde. Da nur eine sehr kleine Auflage hergestellt werden konnte und nur ausgesuchte Drucke in den Handel kommen, dürfte der Preis von M. 50 pro Collection nicht zu hoch erscheinen. (2)

Von **E. A. Seemann** in **Leipzig** ist à 25 Mark zu beziehen:

Original-Radirungen
Düsseldorfer Künstler.

Ausgabe auf chinesischem Papier.

III. Sammlung.

Inhalt: 1. E. Bosch, Concurrenz. — 2. H. Deiters, Waldweg. — 3. Th. v. Eckenbrecher, Marine. — 4. Osc. Hoffmann, Esthländisch. — 5. C. Irmer, Waldrand. — 6. C. Jutz, Enten. — 7. Chr. Kröner, Landschaft mit Weiden. — 8. J. Leisten, Einkehr. — 9. M. Volkhart, Audienz beim Bürgermeister. — 10. J. Willroider, Weg in's Dorf.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

POPULÄRE AESTHETIK.
Von Prof. Dr. **Carl Lemcke.**
Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage
Mit Illustrationen.
1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.; geb. 11 Mark.

Sculpturen
in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16. Kataloge gratis und franco. (2)

Verlag von **Paul Bette** in **Berlin.**

Das
Grüne Gewölbe zu Dresden.



Hundert Tafeln in Lichtdruck
enthaltend
über 300 Gegenstände aus den verschiedensten Zweigen der Kunstindustrie.
Mit Erläuterungen
(in deutscher, französischer und englischer Sprache)
von
Dr. J. G. Th. Graesse,
Königl. Sächsischem Hofrathe, Director des Grünen Gewölbes.

Preise: Hundert Blatt in einfacher Kartonkapsel Mark 164. in eleganter Halbledermappe Mark 175. in zwei eleganten Halblederbänden Mark 210. Einzelne Blätter à 2 Mark, fünfundzwanzig Blatt für 40 Mark.

Prospekte mit vollständigem Inhaltsverzeichniß auf Verlangen.

Gesuch einer Stahlstichplatte.

Eine Stahlstichplatte im ungefähren Formate von 49 zu 37 Centimeter, welche ein ansprechendes Genrebild darstellt, wird mit Verlagsrechten gegen **Baarzahlung** von einer Verlagsbuchhandlung zu kaufen gesucht. Gefällige Offerten nehmen unter **C. 62609** entgegen **Haasenstein & Vogler** in **Frankfurt a. M.** (1)

Kupferstichliebhabern und Sammlungs-Vorständen empfehlen wir unsern (2)

Lager-Catalog VI.
enthaltend
Stiche, Radirungen, Holzschnitte und Schabkunstblätter
des XV.—XVIII. Jahrhunderts.
Amsler & Ruthardt, Kunstantiquariat, Berlin, W. Behrenstr. 29a.

Kunstvereinen

empfehle ich meinen Kunstverlag zu den alljährlich wiederkehrenden Verloosungen, unter bekannten Bezugsbedingungen.
Ernst Arnold's Kunstverlag
(2) Carl Gräf
Dresden, Winckelmannstr. 15.

Hierzu eine Beilage von J. Engelhorn in Stuttgart und eine desgl. von Fr. Bruckmann in München.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Nr. 9.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

11. December 1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Die Gigantomachie des Berliner Museums.

Schon seit Wochen durchlaufen Gerüchte die Welt von unermeßlichen Kunstschätzen, die in den Besitz des Berliner Museums übergegangen seien. Wenn es sich bis jetzt im Interesse der Sache noch verboten hat, das Geheimniß aus der kleineren Anzahl der schon geraume Zeit unterrichteten Fachgenossen in die ferner stehenden Kreise zu übertragen, so liegt nun kein Grund zum Schweigen mehr vor, nachdem die Kunde davon längst in die Spalten einheimischer und fremder Blätter zu transpiriren begonnen hat. So mag denn die hocherfreuliche Thatsache ausgesprochen werden, daß das an guten antiken Originalen bisher so arme Berliner Museum mit Einem Schlage auch in dieser Hinsicht zu einer Sammlung ersten Ranges erhoben worden ist.

Bereits seit mehreren Jahren bewunderte man im alten Museum drei kleine gut erhaltene Fragmente eines Hochreliefs aus bläulichem, grobkörnigem Marmor, die durch die Güte des Herrn Ingenieurs Humann in Smyrna in den Besitz der preußischen Regierung gelangt waren. Es waren Theile aus einer Kämpfergruppe; wild aussehende Köpfe, muskulös gebildete Körper, Theile von Schlangenleibern waren erkennbar. Die vorzügliche Arbeit dieser Trümmer, der auffallende Gegenstand erregte die Aufmerksamkeit der Alterthumsforscher und erweckte das Verlangen nach den übrigen Theilen dieses Kunstwerkes. Die Nachforschungen haben ein überraschend günstiges Resultat ergeben. Auf der alten Akropolis von Pergamos sind eine große Anzahl von Reliefplatten, die zum Theil in eine Mauer verbaut waren, aufgefunden worden. Dank der Theilnahme des schon genannten Herrn Humann und dem Eifer des Direktors Conze ist es gelungen, nach Erwirkung des nöthigen Fermans diese kostbaren Reste auf schnellsegelnden Lloydschiffen über Triest nach Berlin zu schaffen, wo sie bereits geborgen und nothdürftig geordnet sind. Weitere Nachforschungen in der alten Residenz des Attalidenreiches werden noch jetzt von Herrn Direktor Conze angestellt, und nach den erstaunlichen Resultaten darf man kühn genug sein, auch noch auf weitere Funde zu hoffen. Allen aber, die dabei mitgewirkt haben, insonderheit den schon genannten Männern gebührt der wärmste Dank, nicht bloß der Kunst- und Alterthumsforscher, sondern aller für die Kraft ächter Schönheit empfänglicher Menschen.

Die fraglichen Bruchstücke sind Theile eines circa 2,30 M. hohen Frieses von noch nicht zu bestimmender Länge, auf welchem der Kampf der Götter gegen die anstürmende Schaar der Giganten dargestellt war. Die Figuren sind im schönsten Hochrelief gearbeitet, springen zum Theil sogar fast ganz gerundet aus dem Reliefgrund heraus, so zwar, daß an mehreren Stellen ein weiterer Reliefhintergrund noch erkennbar ist und dahinter stehende Figuren als ganz leises Flachrelief angedeutet sind. Der Zusammenhang des Ganzen ist nicht erkennbar, läßt sich vielleicht überhaupt nicht mit Sicherheit feststellen, da vermuthlich eine Anzahl Platten fehlen (wie denn auch die erhaltenen deutliche Spuren absichtlicher Zerstörung tragen, da z. B. die meisten Götterköpfe abgeschlagen sind), in den einzelnen Gruppen aber tritt das Genie und das Können des unbekannten Meisters auf's Herrlichste zu Tage. Der ur-

sprüngliche Standort des Werkes war jedenfalls die Basis eines Baues, den wir uns als Tempel, Siegesdenkmal, Altar denken können; dort mag es in der Außenarchitektur mehrere Fuß über dem Auge des Beschauers angebracht gewesen sein, denn auf Froschperspektive scheint das Werk berechnet. Relief-Friese in solcher Verwendung sind uns nichts Unbekanntes; abgesehen von der Balustrade des Tempels der Athena-Nike in Athen, kann man an das Maussolleion und das Nereidenmonument denken.

Durch vereinzelte literarische Notizen, besonders bei Plinius und Ampelius, durch geistreiche Kombinationen und Schlüsse Ribbe's, Brunn's u. A. wußte man, daß im 3. und 2. Jahrhundert vor unsrer Zeitrechnung an dem reichen Hofe der Attaliden zu Pergamos eine Bildhauerschule sich entwickelt hatte und in Thätigkeit war, welche, von Griechenland her inspirirt, einen ihr ganz eigenthümlichen Weg verfolgte. Anhaltepunkte für ihre Ziele und ihr Können boten der sterbende Gallier im Capitolinischen Museum, die Gruppe in der Villa Ludovisi, und die in Venedig, Neapel, Rom und Paris befindlichen zehn unterlebensgroßen Figuren aus dem auf die athenische Burg gestifteten Weihgeschenk des Königs Attalos von Pergamum. Der große Sieg, den derselbe über die kleinasiatischen Galater davongetragen hatte, wurde zu einer fruchtbaren Anregung für künstlerische Thätigkeit, und um sich selbst, die hilfreichen Götter und die Athener zu ehren, ließ er auf der Akropolis in Athen an der Südmauer vier große Gruppen aufstellen. Eine derselben behandelte die Schlacht, welche die Giganten gegen die Olympier verloren. Es bedarf kaum eines Beweises, daß ein König, der mit solcher Milde eine befreundete Gemeinde beschenkt, seine eigne Heimath reicher noch geschmückt haben wird, daß namentlich diese Kampfscenen, soweit sie nicht wie die Perserschlacht und der Amazonenkampf bestimmt waren, den Athenern in feinster Weise zu schmeicheln, auch sonst noch plastisch behandelt sein müssen. Dennoch waren bisher die oben genannten Werke (mit denen man den Apollon vom Belvedere etwa noch in fernere Beziehung bringen könnte) die einzigen, welche sich mit der Pergamenischen Kunst in bestimmte Verbindung setzen ließen, und dies so interessante Kapitel, das erste handgreifliche Beispiel der Verpflanzung spezifisch hellenischer Kunstweise auf nichthellenischen Boden, mußte sich bis jetzt in den betreffenden Lehrbüchern und Vorlesungen eine recht dürftige Behandlung und Illustrirung gefallen lassen. An Stelle dieser Unsicherheit tritt jetzt eine Klarheit über den Kunstcharakter und die Leistungsfähigkeit dieser Schule, wie wir sie vielleicht für keine andre des Alterthums besitzen.

Ueber alles dieses, sowie über den eigenthümlich künstlerischen und allgemein poetischen Werth des pergamenischen Relief-Frieses, wird sich verständlicher sprechen lassen, wenn wir zunächst den Thatbestand festgestellt haben. Dabei will ich indessen nicht unterlassen, einen Punkt ausdrücklich vorher zu betonen: so vorsichtig und behutsam man auch in seinen Deutungen und Beurtheilungen sein mag, so wird man der Gefahr, etwas zu sagen, das sich bei wiederholter Erwägung als unhaltbar herausstellen sollte, kaum entgehen können. In der Zusammensetzung und Erklärung dieser Gigantomachie ist den Archäologen, Kunstforschern und Poeten eine Aufgabe gestellt worden, wie sie interessanter, lohnender und trotz aller Mühe angenehmer kaum gedacht werden kann. Wenn also in diesen Zeilen eine vorläufige Orientirung gegeben werden soll, so wird man nicht erwarten dürfen, daß damit auch schon das letzte Wort gesprochen worden ist.

Indem der große Künstler, der nicht in letzter Linie auch ein eminentes Dichtertalent war, diesen gewaltigen Gegenstand wählte, scheint er Vorgänger nicht gehabt zu haben. Auch später ist unsres Wissens die Gigantomachie nur in kleineren Reliefdarstellungen verwerthet worden, deren berühmteste von Fr. Wieseler publizirt worden sind. Ein Zusammenhang derselben mit der pergamenischen Kunstschule ist denkbar, sogar wahrscheinlich. Der Künstler, somit wesentlich auf sich selbst angewiesen, nahm den reichen Stoff, den ihm die leidenschaftliche Phantasie seiner Nation wohl vorbereitet hatte, ziemlich naiv hin, wie es scheint, und suchte einfach das in Marmor nachzudichten, was der Poet bereits dabei empfunden hatte. In der Komposition der Gruppen, der Oekonomie der ganzen Anordnung, dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der Motive, bekundet er ein erstaunliches Maß künstlerischer Weisheit. Der Sage (in ihrer einen verbreitetsten und natürlichsten Form) zufolge, faßten die Olympier ihre Lage beim Ansturm der Giganten sehr ernst auf und rüsteten sich zur verzweifelten Gegenwehr. Nicht nur der ganze Olymp wurde mobil gemacht, auch die Bundesgenossen im Meer wurden als Reserve herangezogen, der Beistand des Heros Herakles ist bekannt, selbst die Hilfe der Thiere wurde nicht verschmäht. Dem Künstler mußte daran gelegen sein, in dies Göttergewimmel Uebersichtlichkeit und Verständlichkeit zu bringen. Wenn ihm bei den großen Göttergestalten bekannte und ausdrucksvolle Typen zur Verfügung standen, so hat er sich vermuthlich bei den entlegenen und in der Kunst noch nicht eingebürgerten Gottheiten erst neue Ausdrucksformen schaffen müssen. So kommt es, daß erst einzelne Götter und gerade die höchsten und bekanntesten bis jetzt mit Sicherheit haben festgestellt werden können.

Wahrscheinlich indessen, daß durch eifriges Kombiniren und weiteres Auffinden von Köpfen und Attributen auch die Taufe der übrigen Götter noch gelingen wird.

Die feindliche Armee bot zunächst noch weniger Anhaltepunkte für die doch so nöthige Individualisirung. Denn wenn auch nach einigen Anschauungsweisen die von den Giganten befreiten Titanen denselben zu Hülfe kamen und wir vielleicht in dem vorliegenden Kunstwerke es mit einer Schlacht der Giganten und Titanen zu thun haben, so wäre mit diesen zwei verschiedenen Spezies immer noch wenig erreicht. Der Künstler hat nun die Götterfeinde in vier verschiedenen Formen dargestellt: 1) als Zwitterwesen, deren menschlicher Oberkörper von dem Anfang des Oberschenkels an in zwei riesige Schlangenleiber ausläuft, deren Köpfe den kämpfenden Armen durch Bisse Beistand leisten; der Ansatz der Schlangenleiber geschieht nicht bei Allen in gleicher Weise; 2) als nackte, wild aussehende, sehr breitschultrige und starkbrüstige, meist vollbärtige Männer, die mit Fellen von Thieren, zum Theil Löwen, bewaffnet sind; 3) als gerüstete, behelmte, gewaffnete Männer, zum Theil bartlos; 4) als Dämonen mit einem, zwei und drei Flügelpaaren.

Die erste dieser Darstellungsweisen gehört bekanntlich schon der alten Dichtung an. Die Schlange ist auch bei andern arischen Nationen die Personifikation der erdgeborenen Kraft, der wilden Naturgewalten: Erdbeben, Lawinen, Ueberschwemmungen sind in der Sprache der Mythologie Drachen. Die Aufgabe wurde dem Künstler durch Hineinziehung dieser Scheusale nicht erleichtert; andererseits verschafften sie ihm ein bequemes Mittel, durch das vielfältige Schlangengeringel alle Lücken in dem Relief zu vermeiden, dessen Raum allerdings in erstaunlicher Weise ökonomisch benutzt gewesen zu sein scheint. Die unter Nr. 2 erwähnten Menschen haben theils einen edleren, in ihrem Pathos etwa an Laokoon oder auch an den sterbenden Gallier anklingenden Typus, theils sind sie in ihrem Gesichtsausdruck von der bestialischen Wildheit gewisser Kentauren. Wir gewinnen hierbei den sichern Beweis, daß der in Neapel befindliche todte nackte Mann, dessen Zusammengehörigkeit mit dem Attalidengeschenk schon längst feststeht, in der That nur ein Gigant sein kann. Die geflügelten Dämonen endlich lassen sich vielleicht auf altasiatische, also assyrische Einflüsse zurückführen. Denn die assyrischen Kunstgedanken haben nicht nur in vordorischer Zeit bis über das ägäische Meer und bis zum Nil sich verbreitet, sondern lebten auch später noch trotz und neben der hellenischen Kunst in Kleinasien. Ich verweise auf Texier, der im 3. Band seines bekannten Werkes über Kleinasien auf pag. 168 und Tafel 158 fg. Reliefs aus Aphrodisias publicirt, auf denen ein Apollon mit Flügeln und geflügelte Dämonen erkennbar sind.

Trotz der offenbar ganz bestimmt beabsichtigten Mannigfaltigkeit, welche durch diese Viertheilung in das Heer der Götterfeinde kommt, blieb die Gefahr einförmig und stereotyp zu werden für den Künstler noch immer sehr groß. Soweit wir aus den Resten erkennen können, hat er diese Gefahr nicht allein vermieden, sondern auch einen solchen Reichthum an Motiven, eine solche Fülle verschiedener Situationen, so feine Abstufungen der Leidenschaften verwendet, daß der kürzlich noch erhobene Vorwurf gegen die pergamenische Kunst, der aus den bisher bekannten Werken resultirte, es herrsche in dieser Schule eine Armuth der plastischen Motive, genau in das Gegentheil verkehrt wird. Bald stürmt der Gigant in wildem Ansturm gegen den erhabenen Feind, mit der Hand Steine schleudernd oder die Waffe führend, während seine Schlangenkopffüße den göttlichen Gegner mit ihren Zähnen zu erfassen suchen, bald liegt er getroffen am Boden oder er wird von der mächtigeren Hand beim Schopfe gefaßt und niedergeschleudert, bald wird er von dem unwiderstehlichen Schritt des Gottes zu Boden getreten, oder er liegt bereits und seine Glieder sind im Tode gelöst.

B. Förster.

(Schluß folgt.)

Vom Christmarkt.

(Fortsetzung.)

Seine vollen Segel zieht der Humor in zwei anderen Münchener Lichtdruckpublikationen auf, die ebenfalls im Verlage von Ad. Ackermann erschienen sind. In der einen liefert **Hugo Kauffmann** in 34 Tuschzeichnungen ein Seitenstück zu seinen „Spießbürgern und Vagabunden“ vom vorigen Jahre, indem er uns mit einer neuen „zwanglosen Gesellschaft“ unter dem Titel „**Biedermänner und Consorten**“ bekannt macht. Paarweise zusammengestellt erscheinen zunächst achtzehn Typen der verschiedensten Stände und Würden: der Rektor und der Kandidat, der Gemeinderath und der Gemeindevorstand, der Posthalter und der Torfbauer, der Handelsmann und der Gerichtsdiener, der Aktuar und der Landrichter u. s. w., alles prächtige, nach der Natur studirte Charakterköpfe, hin und wieder durch einen Zusatz von subjektiver Laune gewürzt, größtentheils aber mit einer fast wissenschaftlichen Objektivität behandelt, die keinen Zweifel an der leibhaftigen Existenz aufkommen läßt. In den übrigen Blättern schaltet der souveräne Humor, der lediglich darauf bedacht ist, dem Thun und Treiben der Leute die lächerliche Seite abzugewinnen. Der Komik einer Figur, wie z. B. die des trippelnden

Kastanienverkäufers, der vor dem dampfenden Röstofen den Mangel an Wärme nur um so schärfer empfindet, wird sich auch der Mann der unbedingten Würde nicht erwehren können. Unter den Gruppenbildern verdient die Musikbande in der Neujahrsnacht den ersten Preis: ein Sextett verkommener Virtuosen, die ihr disharmonisches Tagewerk glücklich abgethan haben und mit dem musikalischen Handwerkszeug unter dem Arme durch das Schneegestöber der Winternacht nach Hause schlottern. — In eine ganz andere Welt versetzt uns Heinrich Lang mit der ähnlich ausgestatteten Sammlung seiner „Cirkusbilder". Wenn sich Kauffmann's Kunst auf rein menschliche Verhältnisse und Zustände gründet, so sehen wir bei Lang das Pferd auf die Bühne treten und sein Verhältniß zum Menschen in den verschiedensten Variationen künstlerisch ausgebeutet. Das Pferd an sich ist vielleicht der schlechteste Komiker der ganzen Schöpfung, und seine Leistungen als Exercierplatz für Luftspringer würden schwerlich hinreichen, um die schaulustige Menge anzulocken; deshalb muß denn das Gelichter der berufsmäßigen Hanswürste, der Clowns, für die drastischen Intermezzi sorgen, die das Menu einer Cirkusvorstellung erst auf die rechte Höhe bringen. Der Künstler, der sich die Aufgabe stellt, die Reize dieser wunderlichen Welt in heiteren Bildern zu fixiren, hat in so fern scheinbar leichten Stand, als ihm die Burleske gleich fertig entgegengetragen wird, aber das Fertige beschränkt auch die Freiheit, und die Flüchtigkeit der Erscheinung erfordert ein scharfes Auge, eine äußerst präcise Beobachtung, wenn Bild und Wirklichkeit sich decken sollen. Wie fein und scharf aber Lang zu beobachten weiß, wie vertraut er namentlich mit der Natur des Pferdes ist, zeigt jedes Blatt unseres schmucken Albums. Malerische Scenen vor, auf und hinter der Schaubühne wechseln mit einer zahllosen Menge leichter Skizzen, in denen die verschiedenartigsten Kapriolen und Kunststücke der bewußten wie der unbewußten Komiker, nicht minder alle Wunder der Pferdedressur an unserem Auge vorüberziehen.



Assuanisches Kaffeehaus. Aus Ebers' Aegypten, Verlag von Ed. Hallberger

Diesen beiden aus je einer Hand hervorgegangenen Bildermappen schließt sich naturgemäß eine Sammlung von Handzeichnungen an, in der wir Charl Hoguet's vielseitiges Talent von seiner heiteren wie von seiner ernsten Seite kennen lernen (Verlag von E. Gaillard in Berlin). Der 1870 verstorbene Freund und Studiengenosse Eduard Hildebrandt's hat schwerlich daran gedacht, daß der Lichtdrucker einmal seine Mappen plündern würde, sonst würde die Zeichnung, namentlich bei den figürlichen Darstellungen, hier und da wohl mit mehr Sorgfalt durchgeführt, vielleicht auch statt der gewischten Kreidezeichnung eine der vervielfältigenden Technik angemessenere Darstellungsweise gewählt sein. Immerhin ist es für denjenigen, der für die embryologische Seite des Kunstwerks Sinn und Empfindung hat, ein wahrer Genuß, die Mappe zu durchblättern; besonders ansprechend und von malerischem Reiz sind die Scenerien, die uns an das zerklüftete Seegestade der Normandie oder in die Niederungen des deutschen Küstenlandes führen, wo einsame Windmühlen, knorrige Weidenbüsche oder geschwellte Segel die vertikalen Grundstriche der Komposition bilden, über die hinaus der Blick sich in's Endlose verliert.

Viel vortheilhafter für das Auge des Durch=

schnittsmenschen nimmt sich ein anderer Liber veritatis aus, in welchem eine Menge alte liebe Schatten aufsteigen, doch nicht schemenhaft unbestimmt, sondern in glänzender Klarheit. „Bilder von Defregger, Geschichten von Rosegger" nennt sich das freundliche Buch, auf dessen Ausstattung die Manz'sche Verlagsbuchhandlung in Wien eine außergewöhnliche, fast raffinirte Sorgfalt verwendet hat, ohne dabei leider auf ein Inhaltsverzeichniß Bedacht zu nehmen, welches man doch heutzutage als ein unentbehrliches Accidens zu einem regelrechten Buche zu betrachten pflegt. Es ist wohl so ziemlich der ganze Defregger was uns in den nach Art der Photographie auf Karton gezogenen und mit einem Lacküberzug versehenen Lichtdrucken geboten wird. Am Eingang begrüßt uns das freundliche Bild des reich begabten Volksmalers, der, wie kaum je ein anderer, Sitte und Brauch des Heimatlandes, seine großen historischen Momente und sein dörfliches Kleinleben in lebendiger charaktervoller Schilderung auf die Leinwand zu festigen versteht. Vortrefflich geht mit dem Maler hier einmal der Dichter Hand in Hand, der die Gestalten des ersteren nach Herkunft und Schicksal befragte und im schlichten Volkston erzählt, was ihm zur guten Stunde verrathen war. Auch von dem Maler selbst weiß Rosegger zu erzählen. Er leitet den Cyklus seiner Bilderkommentare mit zwei



Die Obelisken von Karnak. Aus Ebers' Aegypten. Verlag von Ed. Hallberger.

Geschichten aus der Jugendzeit Defregger's ein, die, in ihrem schlichten Vortrage warm zum Herzen redend, uns bekannt machen mit den verschlungenen Pfaden, auf denen das Schicksal den bildschnitzenden Bauernsohn zu Ansehen und Ruhm emporgeführt.



Ehe wir zu den weiteren in Buchform dargebotenen künstlerischen Gaben übergehen, sei noch einiger Sammlungen loser Blätter gedacht. Die Hauffgalerie (Verlag von O. Eigendorf in Leipzig) besteht aus 12 Photographien nach Kompositionen dreier Düsseldorfer Maler von bewährtem Ruf: E. Bosch, Ph. Grotjohan und Max Volkhart. Alle drei haben ihre Aufgabe ernst erfaßt und sind des Dichters Absichten mit vollem Erfolg nachgegangen. Besonders fein empfunden und interessant sind die Gestalten, die Volkhart in Aktion gesetzt, namentlich verdienen Elise's Trinkspruch in den „Letzten Rittern von Marienburg" und „Zwerg Nase als Kochkünstler" als Kabinetstücke von vollendeter Charakterzeichnung hervorgehoben zu werden. — Herbstblumen und Frühlingsblumen, die ersteren nach Aquarellen von E. Schmidt und G. Falck, die letzteren nach Aquarellen von Georg Hirt, breitet die artistische Anstalt von G. W. Seitz in Wandsbeck in je 12 Blättern aus. In Kranz- und Straußform komponirt, zeichnen sich diese Blumenstücke durch geschmackvolle Anordnung und delikate Behandlung aus. Die sonst bei dergleichen botanischen Spenden üblichen allegorischen Bemühungen haben sich die Künstler glücklicher Weise erspart; doch hat auf jedem Blatt ein sinniges Dichterwort Platz gefunden, der bald mehr bald weniger eine Gedankenverbindung zuläßt. Die „Frühlingsblumen" liegen auch in einer sogenannten pantographischen Verkleinerung vor, die durch einen automatisch wirkenden, von dem Besitzer der Wandsbecker Anstalt erfundenen Apparat hervorgebracht ist. Diese Erfindung eröffnet dem Farbendruck ganz neue Perspektiven, und ihre praktische Bedeutung erhellt schon aus dem Umstande, daß die kleine Ausgabe des Hirt'schen Albums im Handel nur 3 Mark kostet. — Mittels des sog. heliographischen Verfahrens, von dem wir früher als einer Neuerung in der Chromolithographie berichteten, ist von E. Gaillard in Berlin ein prächtiges Blatt hergestellt „Die letzte Mühle auf dem Montmartre" von Ch. Hoguet, fein abgetönt und von harmonischer Gesammtwirkung.

Um die Farbendruckblätter hier gleich zu erledigen, weisen wir noch auf die Fortsetzung der „Meisterwerke der Aquarellmalerei" (Verlag von Adolf Titze in Leipzig) hin. Den in vorigem Jahre erschienenen ersten fünf Blättern sind fünf weitere gefolgt, die, sämmtlich aus den Pressen von R. Steinbock hervorgegangen, in technischer Hinsicht das beste Lob verdienen. Eine Landschaft, zwei Genrebilder, ein Idealkopf und eine biblische Scene finden sich zusammen, so daß man über Mangel und Abwechselung nicht klagen kann. Ein Prachtstück ist Ed. Hildebrandt's „Küste von Dover" bei schwerer Gewitterluft, ein hübsches Motiv in gefälliger Darstellung bietet A. Dieffenbach's „Gemeinschaftliche Mahlzeit", von schöner abendlicher Stimmung ist „Die Ruhe auf der Flucht" nach einem Original von Rud. Schick, von welchem auch das hübsche Medaillonporträt herrührt, dem freilich die besonderen Kennzeichen einer „Mignon" fehlen. Der Haupttreffer unter den fünf Blättern ist indeß die farbenfrische Scene, die Capobianchi „Beim eleganten Schuster" sich abspielen läßt: zwei junge Damen in tadellosem Modeanzug versehen sich mit passendem Schuhwerk. Die Art, wie die eine ihr kleines Füßchen der anderen zur Beurtheilung vorzeigt, ist von sprechender Lebendigkeit.

Von den im Neff'schen Verlage in Stuttgart erscheinenden, auf die Leistungen der Lichtdruckpresse begründeten Lieferungswerken ist „Die Kunst für Alle" in voriger Nummer eingehend besprochen. Als Parallelunternehmungen, die sich in Format und sonstiger Ausstattung dem eben genannten anschließen, kommen hier noch in Betracht: „Goldene Bibel" und „Die Französischen Maler des 18. Jahrhunderts", beide herausgegeben von Alfred von Wurzbach. Die Mitarbeiter an dem erstgenannten, auf 100 Blätter berechneten Werke sind lauter „alte Meister" vom 16. bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts, die dem Grabstichel die Verbreitung ihrer Werke verdanken. Ob man ein Recht hat, die Gesellschaft, die sich hier zusammenfindet, um zu zeigen, wie verschiedenartig der gemeinsame Quell auf die künstlerische Phantasie eingewirkt, eine gewählte oder eine gemischte

zu nennen, mag dahin gestellt sein, eine interessante ist sie auf jeden Fall. Besonders stark, und vielleicht nicht zum Vortheil des Ganzen, ist die Malerei des 18. Jahrhunderts in Kontribution genommen — aus begreiflichen Gründen, da das Zeitalter des XV. und XVI. Louis die Blüthezeit des malerischen Kupferstiches war. Derselbe Umstand führte wohl auch zur Entstehung des anderen obenerwähnten Lieferungswerkes, welches die ehedem so tief verachteten Kunstgebilde des vorigen Jahrhunderts Revue passiren läßt. Da die ästhetischen und moralischen Bedenklichkeiten der mit der Milch der Cornelianischen Kunst gesäugten Romantiker allgemach sich verflüchtigt haben, werden die sauberen Stiche eines Beauvarlet, Cochin, Drevet ꝛc. in wohlfeilen Lichtdrucken gewiß zahlreiche und willige Abnehmer finden. Es sind bis jetzt 14 Lieferungen mit je 2 Blättern erschienen.

Zurück zu den Prachtwerken, die nicht blos als Zierrat des Salons dienen, nicht blos betrachtet und durchblättert, sondern gelesen sein wollen, leitet uns ein hübscher Quartband, dessen Inhalt Chamisso's Lieder-Cyklus „Frauen Liebe und Leben" mit Illustrationen von Paul Thumann bildet (Leipzig, Adolf Titze). Mit 9 Tuschzeichnungen begleitet der Künstler das Frauenschicksal vom Erwachen der ersten Neigung bis zum Verlöschen der letzten Hoffnung. Bei Thumann ist an einen Fehlgriff in der Komposition niemals zu denken; wie Wenige weiß er die Stimmung einzuhalten, die der Dichtung eigenthümlich ist, wie Wenige versteht er es, das Wesentliche vom Unwesentlichen frei zu halten und in schlichter Schöne wirken zu lassen. Der elegische Zug der Muse Chamisso's klingt auch in den liebenswürdigen Kinderfigürchen an, von denen je eins die Zwischentitel zu den einzelnen Liedern schmückt und die als Kopfstücke zu dem 2. und 3. Abschnitte dieses Berichts verwendet sind.



Demetrius in Tula. Aus der Prachtausgabe von Schiller's Werken. Verlag von Ed. Hallberger.

Wenn der launische Zufall neben Chamisso den alten Niebuhr und neben Thumann den alten Preller postirt, so ist es vergebene Mühe für den Berichterstatter, einen glatten Uebergang zu finden. Nur das äußere Verhältniß, in welchem Schriftsteller und Künstler unter einer Leinwanddecke sich zusammenfinden, bietet ein medium comparationis — aber ohne praktischen Handgriff. Treten wir also ohne viele Umstände hinüber auf den klassischen Boden, den Preller vor uns ausbreitet in den Griechischen Heroengeschichten von Georg Niebuhr (Gotha, F. A. Perthes). Die zwölf Zeichnungen des Altmeisters stammen aus den letzten Jahren seines Lebens und sind zum Theil von dem jungen Preller überarbeitet und für die Publikation vorbereitet. Der Text, von Theodor Grosse mit Friesen und Schlußvignetten verziert, die ebenso den Geist der Antike athmen wie Preller's landschaftliche Kompositionen, nimmt sich etwas fremdartig neben der „großen" Kunst aus, denn er ist durchaus für das kleine Volk gedacht und von Niebuhr absichtlich in dem Tone des Kindermärchens abgefaßt, den der Illustrator aus naheliegenden Gründen nicht wohl anschlagen konnte.



Dürftig ist dies Jahr die Auswahl an neuen Illustrationswerken im eigentlichen Sinne des Wortes, so daß es fast den Anschein hat, als ob der Holzschnitt die dominirende Stellung eingebüßt habe, die er bei der Herstellung von Prachtwerken bisher inne hatte. Zunächst haben wir die Vollendung einiger schon länger im Gange befindlichen Unternehmungen anzuzeigen, die mit großen Mitteln in glänzender Weise durchgeführt wurden. Dahin gehört vor Allem Ebers' Aegypten in Wort und Bild (Verlag von Ed. Hallberger), aus dessen letzten Lieferungen wir einige der kleineren Illustrationen mitzutheilen in der Lage sind. Wir haben alle Ursache, mit nationalem Stolz auf diese Leistung deutschen Kunstfleißes zu blicken. In wahrhaft großem Stile angegriffen, ist das weitschichtige Unternehmen mit einer unermüdlichen Sorgfalt geleitet worden, die nur der recht zu würdigen vermag, der mit den Schwierigkeiten und Hemmnissen bei der Herstellung illustrirter Werke von solchem Umfange vertraut ist. — Dieselbe Stuttgarter Verlagshandlung hat auch ihre illustrirte Ausgabe von Schiller's Werken, herausgegeben von J. G. Fischer in 65 Lieferungen oder vier Bänden ihrem Ende zugeführt. Das stattliche Lexikonformat gewährt dem künstlerischen Schmuck eine breite und freie Entfaltung, und wenn die Illustration auch nicht überall gleiches Lob verdient und nicht immer in die Hände gerade der „ersten" deutschen Künstler, wie das Titelblatt rühmt, gerathen ist, so muß doch die löbliche Absicht des Verlegers anerkannt werden, die darauf ausging, das Tüchtige mit den tüchtigsten Kräften zu erzielen, die ihm erreichbar waren. Unter den Illustratoren der letzten Lieferungen (Uebersetzungen, historische Schriften, Fragmente) zeigen namentlich C. Schraudolph, E. Röber, J. Watter, J. Weiser eine glückliche Hand, welche nicht nur der Dichtung gerecht wird, sondern auch der Natur des Holzschnittes, die nun einmal, wenn die Charakteristik nicht zu kurz kommen soll, zu einer gewissen Beschränkung der malerischen Wirkung nöthigt. Sn.

(Schluß folgt.)

Todesfälle.

Der Historienmaler Professor Ittenbach, 1813 in Koblenz geboren, ist am 1. December in Düsseldorf gestorben.

Kunsthistorisches.

Ueber die Pergamenischen Funde im Berliner Museum, deren von zweien unserer HH. Korrespondenten bereits gedacht wurde, liegen uns jetzt einige dem amtlichen Katalog entnommene orientirende Notizen vor, welche wir hier wörtlich folgen lassen: „Auf der Akropolis des alten Pergamon (jetzt Bergama) sind seit längeren Jahren Fragmente von Hochreliefs zu Tage gekommen (E. Curtius, Beiträge zur Geschichte und Topographie Kleinasiens, S. 56, 62), von denen mehrere durch die Güte des Ingenieurs Herrn Karl Humann in Smyrna als Geschenk in die K. Museen gelangt und im Göttersaale aufgestellt sind. Mit Genehmigung der Hohen Pforte wurde im vergangenen Jahre auf Antrag des Herrn Direktor Conze unter Leitung des Herrn Humann eine Ausgrabung an jener Stelle veranstaltet, zu welcher der Herr Minister der geistlichen ꝛc. Angelegenheiten die Mittel bewilligt hatte. Dieselbe führte sehr rasch zur Entdeckung einer Reihe von Hochreliefplatten, die sich als Theile eines großen Marmorfrieses, zu dem auch die bereits hier befindlichen Fragmente gehörten, herausstellten. Durch eine allerhöchste Bewilligung wurden die Mittel zur systematischen Durchführung der Ausgrabungen, zu welcher die laufenden Fonds der K. Museen allein nicht ausgereicht haben würden, bereit gestellt. Die Arbeiten, denen Se. K. und K. Hoheit der Kronprinz, der Protektor der K. Museen, eingehendes Interesse zu widmen geruhte, sind alsdann unter Leitung

es Ingenieurs Humann und zeitweise auch des Direktors Conze, welcher noch gegenwärtig an Ort und Stelle verweilt, fortgeführt worden und werden demnächst ihren Abschluß erreichen. Durch das Entgegenkommen der Hohen Pforte ist es möglich geworden, den Besitz sämmtlicher Fundstücke den K. Museen zu sichern. Der größte Theil der Skulpturen ist bereits in Berlin angelangt. Ampelius nennt in seinem vermuthlich in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. geschriebenen Liber memorialis (VIII, 14) unter den Weltwundern einen zu Pergamon befindlichen großen Altar von Marmor von 40 Fuß Höhe mit sehr großen Skulpturen, mit einer Darstellung des Gigantenkampfes. Augenscheinlich desselben Altars gedenkt der etwa um dieselbe Zeit schreibende Pausanias (V, 13, 8.; vgl. Brunn, Bull. dell' Inst. 1872, S. 26 ff.). Die Vermuthung liegt nahe, daß der Bau von Attalus I. (241—197 v. Chr.) errichtet sei und im Zusammenhang stehe mit seinen über die Galater erfochtenen Siegen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Hauptmasse der gefundenen Skulpturen von diesem Altar, und zwar von einem großen Fries herrührt, der den Kampf der Götter gegen die Giganten darstellt. Wie der ganze Altarbau gestaltet war, insbesondere welche Stelle der Fries an demselben einnahm, ist noch Gegenstand der Untersuchung. Der Fries selbst bestand aus Platten von 2,30 m. Höhe und einer zwischen 0,61 m. und 1,10 m. schwankenden Breite, aus einem nicht ganz gleichmäßig gefärbten, bald mehr in's Bläuliche, bald mehr in's Gelbliche spielenden großkörnigen Marmor. Die Figuren, im kühnsten Hochrelief ausgearbeitet, oft ganz vom Grunde gelöst, füllen denselben in der ganzen Höhe aus, haben also etwa anderthalb Lebensgröße. Die Komposition zeigt die Götter im wildesten, leidenschaftlichsten Kampf gegen die in phantastischer Mannigfaltigkeit dargestellten Giganten, die zum großen Theil schlangenfüßig, vielfach geflügelt, zum Theil auch in rein menschlicher Gestalt als gerüstete Krieger erscheinen, und in barbarischer, roher Kampfeswuth gegen die Götter anstürmen. Zwei augenscheinlich als Pendants komponirte Hauptgruppen von je vier Platten zeigen Zeus, der mit der Linken die Aegis schwingt, mit der Rechten seine Donnerkeile geschleudert hat, und Athene, einen Giganten, den ihre Schlange umringelt, bei den Haaren fassend, während Nike heranschwebt, sie als Siegerin zu kränzen und Ge aus dem Boden sich erhebt, um klagend für ihre Söhne zu flehen. Auf einer anderen Reihe von Platten ist Helios dargestellt, der mit seinem Viergespann aus der Tiefe heraufkommt; auf anderen Platten ist Apollo, Artemis, Dionysos von einem Satyrknaben begleitet, Hephaistos, Boreas, vielleicht auch Poseidon kenntlich. An einem über dem Fries hinlaufenden Gebälk scheinen die Namen der Götter, unterhalb des Frieses die Namen der Giganten eingegraben gewesen zu sein. Während die Komposition augenscheinlich von einem Meister herrührt und überall die gleiche Frische, den gleichen Reichthum der Erfindung zeigt, ist die Ausführung keine völlig gleichmäßige und verräth verschiedene Hände von verschiedener Sorgfalt und Geschicklichkeit. Durchgängig aber tritt eine unvergleichliche Meisterschaft und Kühnheit der Marmorarbeit zu Tage. Wennngleich sich die Skulpturen als verwandt mit den Werken erweisen, welche man bisher als Erzeugnisse der pergamenischen Kunst kannte, mit dem sterbenden Gallier vom Capitol und der Gruppe des Galliers, der sein Weib getödtet hat und sich selbst ersticht, in Villa Ludovisi, so zeigen sie diese Kunst doch von ganz neuen Seiten und eröffnen einen völlig überraschenden Einblick in eine Richtung der antiken Skulptur, welche dem modernen Bewußtsein besonders nahe liegt und uns bisher noch wenig bekannt war. Die auffallende Verwandtschaft einiger Motive mit der Laokoongruppe wirft neues Licht auf die noch nicht sicher beantwortete Frage nach der Entstehungszeit dieses Werkes. Die Zahl der theils in der ganzen Höhe, theils in großen Bruchstücken gefundenen Platten ist mehr als neunzig; dazu kommen an 1500 kleinere und kleinste Fragmente. Die Erhaltung der Oberfläche ist sehr verschieden; einzelne Stücke sind so gut wie unberührt, und namentlich für die Platten, welche in mittelalterliche Befestigungsmauern verbaut gewesen sind, steht zu hoffen, daß sie nach Entfernung des auf ihnen haftenden Mörtels als besonders gut conservirt erscheinen werden. Vieles ist durch Verwitterung, manches vielleicht auch durch Feuer sehr zerstört; daß ein erheblicher Theil des Frieses ganz zu Grunde gegangen, vermuthlich zu Kalk verbrannt worden ist, steht außer Zweifel. Neben der Gigantomachie sind zahlreiche Bruchstücke eines zweiten Frieses von kleineren Dimensionen (1,57 m. hoch) und geringerer Reliefhebung gefunden, dessen Gegenstand noch nicht feststeht; ein Theil scheint sich auf den Mythus des Telephos zu beziehen. Auch eine Reihe von Statuen ist zu Tage gekommen, von denen wenigstens einige auch zu dem Altarbau gehört zu haben scheinen. Von Skulpturen einer älteren Epoche ist nur Vereinzeltes gewonnen, darunter ein weiblicher Idealkopf von ganz ausgezeichneter Schönheit."

Sammlungen und Ausstellungen.

H. B. **Das fünfzigjährige Jubiläum der belgischen Unabhängigkeit.** Auf dem Programme der glänzenden Festlichkeiten zur Jubiläumsfeier Belgiens, welche für den Spätsommer 1880 in Brüssel vorbereitet werden, steht die Kunst mit Recht in erster Linie. Eine großartige historische Ausstellung soll eine volle Uebersicht der belgischen Kunst innerhalb des Zeitraumes von 1830 bis 1880 geben und die hervorragendsten, während desselben geschaffenen Werke der belgischen oder in Belgien lebenden Künstler aus öffentlichen und Privatgalerien vereinen. Schon jetzt rührt und regt es sich aller Orten in unserem Nachbarlande, denn die Ausstellung wird den Reigen der Festlichkeiten bereits am 1. August eröffnen. Eine Spezial-Kommission, zu welcher sich ein aus den tüchtigsten Kennern gebildetes Patronats-Komité gesellt, hat die Aufgabe, in jeder Provinz die im Staats- und im Privatbesitze befindlichen zu diesem Zwecke geeigneten Werke der Malerei und der Plastik, der Stecherkunst und der Architektur aufzusuchen. Die Jury wird aus neun Delegirten der General-Kommission, dem Präsidenten, den Vice-Präsidenten und dem Regierungs-Kommissarius bestehen, denen sich die Vertreter der belgischen Künstlerschaft, je zwei für Brüssel und Antwerpen, je einer für Gent und Lüttich, anreihen. Die General-Kommission wird dem Patronats-Komité ein Verzeichniß der ohne Prüfung zulässigen Kunstwerke überreichen und behält sich daneben das Recht vor, den Sendungen jedes Einzelnen, des beschränkten Raumes wegen, Grenzen zu ziehen. Arbeiten jeder Art, die schon auf den internationalen Ausstellungen zu London, Wien und Paris figurirten, besitzen in dieser Hinsicht einen Freipaß. Bis zum 15. Juni müssen alle Kunstwerke in Brüssel eingetroffen sein, und schon am 30. Juni gedenkt die Jury ihre Riesenarbeit zum Abschlusse gebracht zu haben; der 31. Juli ist als letzter Termin für die Vollendung der Aufstellung, der 1. August für die Eröffnung des Ganzen und der 31. Oktober für den Schluß anberaumt. Auch für den Katalog hegt man große Pläne. Er soll, der doppelten Nationalität des Landes entsprechend, in französischer und in vlämischer Sprache ausgegeben werden und in einem Anhange eine genaue Uebersicht der seit 1830 an öffentlichen Gebäuden ausgeführten Werke der Malerei und Plastik geben, deren Beschaffenheit den Transport unmöglich machte. Der ganze Reichthum der belgischen Kunst, deren Aufblühen mit der politischen Unabhängigkeit zusammenfällt, soll an den voraussichtlich nach Tausenden zählenden Gästen von Fern und Nah in wohlgeordneter historischer Folge vorübergeführt werden und den Landsleuten der Anreger dieses stolzen Planes eine Uebersicht der Leistungen ihrer Väter und Zeitgenossen bieten. Um die tonangebenden Meister werden sich die Schüler gruppiren, und die verschiedenen Richtungen und Bestrebungen sollen klar neben einander zur Geltung kommen. Im Gegensatze zu den Salons von Brüssel und Antwerpen, Lüttich und Gent, welche mehr oder weniger Einzelinteressen dienen und zu Lokalausstellungen herabsanken, wird diese, hoch über ihnen stehende Genossin die Häupter aller Akademien Belgiens und alle Zweige der Kunst vereinen. Da die dreijährige Ausstellung von Gent mit der Jubelfeier zusammenfällt, wird Brüssel nur je eine seit 1877 geschaffene Arbeit der modernen Meister darbieten, aber die persönliche Eitelkeit wird dafür sorgen, daß es die beste Leistung sei. Im Uebrigen sind, in Ermangelung der Originale, auch Kopien und Skizzen von der Hand des betreffenden Künstlers selber zulässig. Wenn die Ausführung, wie es nicht

anders zu erwarten ist, diesem Programme ganz und voll entspricht, wird die historische Ausstellung der belgischen Kunst von 1830 bis 1880 ohne Zweifel das Prunkstück und den echten Kernpunkt der Jubiläumsfeier bilden. Selbst der historische Festzug, für welchen 450,000 Franken bewilligt wurden, wird, trotz des anerkannten und bewährten Talentes der Belgier für derartige geschichtliche Umzüge, schwerlich an Kunstinteresse mit ihr wetteifern können.

Vom Kunstmarkt.

* **Zahlreiche Skizzenbücher und Zeichnungen F. Gauermann's** kommen am 15. December und an den folgenden Tagen in Wien durch Hrn. C. J. Wawra zur öffentlichen Versteigerung. Die höchst werthvolle Sammlung stammt aus dem Besitze des Hrn. Friedrich Schauta in Wien und umfaßt über 200 Blätter aus allen Entwickelungsepochen des berühmten Meisters, vom Jahre 1821 angefangen bis zu seinem Tode. Unter den Skizzenbüchern sind besonders die aus den Jahren 1828—30 stammenden hervorzuheben, in denen die Naturgegenstände mit bewundernswerther Genauigkeit wiedergegeben erscheinen. Unter den einzelnen Blättern wollen wir in erster Linie drei herrliche Rothstiftzeichnungen mit Schafen, Füchsen und Kälbern namhaft machen. Auch mehrere wundervoll gezeichnete Porträts, ferner zahlreiche Studien nach alten Meistern umfaßt die Sammlung, welche endlich auch noch durch mehrere Oelgemälde, sowie durch Zeichnungen und Aquarellen von anderen modernen Meistern, z. B. von Danhauser, Jos. Höger, Kriehuber u. A. und durch eine Auswahl von Kupferstichen und Radirungen bereichert wird. Der sorgfältig gearbeitete Katalog ist mit Lichtdrucken und einer kurzen Charakteristik F. Gauermann's aus der Feder Dr. O. Berggruen's ausgestattet.

Zeitschriften.

The Academy. No. 393 u. 394.
Drawings by Samuel Prout and William Hunt, von J. Comyns Carr. — A fresco of Fra Angelico, von Ch. Heath Wilson.

L'Art. No. 256.
Edwin Edwards, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Constant Dutilleux, von E. Chesneau. (Mit Abbild.) — Le palais de San Donato et ses collections, von J. Leroi. (Mit Abbild.)

Cronique des arts. No. 34 u. 35.
Exposition des artistes russes. — Correspondance de Belgique. — Giovanni dei Dolci, von E. Müntz.

Der Formenschatz 1880. No. 1 u. 2.
Zwei gothische Thürbeschläge — Dürer, Entwurf zu einem „Gehurn". — Burgkmair, Der grosse Reichsadler. — H. Holbein d. J., Bücherornamente. — Virgil Solis, Drei Cartouchen. — Jost Amman, Titelblatt aus der „Perspectiva". — F. Stimmer, Entwurf zu einem Glasgemälde. — Theil eines achtthürigen Schrankes. — Geschmeide aus dem 16. Jahrh. — Standuhr. — W. Ditterlin, Architektonischer Entwurf. — Rogier van der Weyden, Muster eines Goldbrokatstoffes. — Dürer, Federzeichnung zum grossen Triumphzug Kaiser Maximilian's I. — H. Holbein, Federzeichnung, eine vornehme Dame. — H. Mielich (?), Rüstung. — Zwei Skizzen zu Wanddekorationen. — Daniel Lindmeyer, Entwurf zu einem Glasgemälde. — Hans Sibmacher, Blatt aus dem Stickmusterbuch. — Abraham de Bosse, Blatt aus der Serie von Darstellungen des müssigen Frauenlebens. — Paul Decker: Ornamente im Geschmacke des späteren Barockstiles.

Westermann's Monats-Hefte. No. 279.
Die Photographie im Dienste der Kunstwissenschaft und des Kunstunterrichts, von Bruno Meyer. (Mit Abbild.) — Gottfried Semper, von H. Hettner. (Mit Abbild.)

Inserate.

Soeben erschien bei **E. A. Seemann** in Leipzig und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

KUNST UND KÜNSTLER
DES
MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.
Herausgegeben
von
ROBERT DOHME.
Fünfter Band.
(II. Abtheilung: Italiener. Schlufsband.)
Mit vielen Illustrationen.
hoch 4. br. M. 32.—, geb. in Calico M. 36.—, in Saffian M. 43.—

Im Jahre 1880 wird noch ein weiterer Band des Gesammtwerkes: Spanische, französische und englische Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts erscheinen. Preis ca. M. 20.—
Die I. Abtheilung: Deutsche und niederländische Künstler, bildet 2 Bände. (Preis br. M. 49.—; in Calico geb. M. 57.—; in Saffian geb. M. 71.—). — Die II. Abtheilung: Italienische Künstler, bildet 3 Bände (Preis br. M. 87.—; in Calico geb. M. 99.—; in Saffian geb. M. 120.—).

DER CICERONE.
Anleitung zum Genufs der Kunstwerke Italiens.
Von **JACOB BURCKHARDT.**
Vierte Auflage, bearbeitet von **Dr. W. Bode.** 1879. 2 Theile br. M. 12.20; eleg. geb. M. 14.50.
Von dem jetzigen Herausgeber mit der gröfsten Sorgfalt durchgesehen und in einzelnen Partien gänzlich umgearbeitet, hat diese neue Auflage des allen Kunstfreunden unentbehrlichen Rathgebers noch befonders durch die bequeme und überfichtliche Anordnung der Regifter gewonnen.

Im Verlage von **Friedrich Andreas Perthes** in **Gotha** erschien soeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Griechische Heroengeschichten
an seinen Sohn erzählt
von
Barthold Georg Niebuhr.
mit 12 Zeichnungen von
Friedr. Preller,
nebst 4 Friesen und Schlußvignetten
von
Th. Große
Folio.
In Original Pracht-Einband (Pompejanische Farben). Preis M. 15.—

Soeben erschien und steht auf Verlangen zu Diensten:
Antiquarischer Anzeiger
295.
Reiche Auswahl von Werken über Architectur, Sculptur und Kunstindustrie.
833 Nummern.
Frankfurt a/M.
Joseph Baer & Co.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.
Krieger, E. C.
Reise eines Kunstfreundes durch Italien.
1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Empfehlenswerthe Weihnachtsgeschenke.

Im G. Schwetschke'schen Verlage, Sep.-Cto., in Halle a. S. und Leipzig erschienen und sind in allen Buchhandlungen zu haben:

Illustrirte Zeitung für Kleine Leute Band I — X. Mit vielen hundert Illustrat. Herausgegeben unter Mitwirkung von L. Bier, Hugo Elm, A. Klauwell, Franz Knauth, E. Lausch, Cäcilie Mölte, M. Paul, Dr. E. Pilz, A. Richter, R. Roth, E. Stötzner, E. Wießner und Anderen. Eleg. cart. Preis à Band 4 Mark.

Das Buch der schönsten Märchen aller Völker Herausgegeben von Rudolf Müldener. Mit vielen Illustrationen. 20 Bogen in gr. 8. Eleg. cart. Preis 4 Mark.

Treuherz oder Trapper und Indianer. Bilder und Scenen aus Wald und Prärie des Westens von Amerika. Erzählung für Jugend und Volk von Richard Roth. Mit 6 Bunt- und 6 Tondruckbildern. Eleg. cart. Preis 4 Mark.

Die schönsten Sagen der deutschen Heimath. Der Jugend wiedererzählt von Hans Tharau. Mit 6 Tondruckbildern. Preis eleg. cart. 3 Mark.

Aus Heimath und Fremde. Unterhaltung und Belehrung in Wort und Bild für unsere Kinder. Von E. Lausch. Erstes Bändchen: Unsere Kleinen. Zweites Bändchen: Glückliche Leutchen. Mit je 6 col. Bildern. Eleg. cart. Preis pro Heft 1 Mark 50 Pf.

Kinderfreuden. Lehrreiche Geschichten und Reime für die Kinderwelt. Von Cäcilie Mölte. Erstes Bändchen: Am langen Winterabend. Zweites Bändchen: Für Regentage im Sommer. Mit je 6 col. Bildern. Eleg. cart. Preis pro Heft 1 Mark.

Das goldene Weihnachtsbuch. Beschreibung u. Darstellung des Ursprungs der Feier, der Sitten, Gebräuche, Sagen und des Aberglaubens der Weihnachtszeit. Gleichzeitig Anleitung zur sinnigen Schmückung des Christbaums, der Pyramide, sowie zur Anlegung der Krippen und Weihnachtsgärten. Von Hugo Elm. Eleg. cart. Preis 2 Mark.

Festwünsche für alle Stufen des Kindes- und Jugendalters. Eine reichhaltige Sammlung von Geburtstags-, Neujahrs-, Verlobungs-, Hochzeits- und anderen Wünschen, Polterabend- und Hochzeitsscherzen, Albumblättern, Stammbuchversen, Sentenzen 2c. Herausgegeben von Ernst Lausch. Dritte, stark vermehrte und verb. Auflage. Eleg. cart. Preis 1 M. 20 Pf.

Abonnements-Einladung. 1880. I. Quartal.

Illustrirte Zeitung für kleine Leute, Band XI. I. Qu. pr. Qu. 1 M. 80 Pf.

Band I — X vorräthig. Mit vielen hundert Illustrationen. Herausgegeben unter Mitwirkung von A. Arnold, L. Bier, Hugo Elm, B. Garlepp, Anna Gneckow, F. Halle, G. Jaquet, F. Knauth, L. Korn, Ad. Klauwell, A. Kneiß, E. Lausch, Natalie Lautier, Cäcilie Mölte, R. Muldener, Elisabeth Müller, W. Oehm, M. Paul, Dr. E. Pilz, H. Pröscholdt, A. Richter, R. Schaab, Ida Stricker, E. Stötzner, F. X. Seidl, F. Töpler, W. Urban, E. Wießner, Karl Weiße, Dr. O. E. R. Zimmermann u. A. m. Eleg. cart. Preis à Band 4 Mark. Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Expedition bei W. Opetz in Leipzig.

Soeben erschien im Verlage von **Fr. Olivier Brüssel** und wurde uns der Vertrieb für Deutschland übertragen:

Histoire de la gravure dans l'école de Rubens par

Henri Hymans.

Un volume gr.-in-8⁰ de 550 pages avec cinq facsimile héliographiques.
Preis 12 Frcs. = M. 9. 60 Pf.

List & Francke,
Buchhändler in **Leipzig**.

Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung in Tübingen.

Soeben ist erschienen:

Köstlin, Prof. Dr. K., **Chronologischer Grundriss der Kunstgeschichte in Tabellen.**
In 8⁰ gefalzt in Umschlag. Preis 1 M.

Antiquar **Kerler** in Ulm
kauft (8)
Nagler's Künstlerlexicon. 22 Bde.

Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart erschien soeben:

Geschichte
der
bildenden Künste
von
Dr. Carl Schnaase.
Achter Band.
Zweite Abtheilung.

Herausgegeben von W. Lübke, unter Mitwirkung von O. Eisenmann. Mit zahlreichen in den Text gedruckten Holzschnitten.
gr. 8⁰. Preis 12 Mark. (Preis des vollständigen Werkes 105 Mark.)

Dem Herausgeber fiel nach letztwilliger Bestimmung die Aufgabe zu, den im Manuscript hinterlassenen achten Band druckfertig zu machen. Unter Beihülfe einer tüchtigen Kraft ist es ihm gelungen, die Arbeit nach Ueberwindung mancher Schwierigkeiten zu vollenden, die Darstellung Schnaase's nach den vorhandenen Aufzeichnungen möglichst unverändert wiedergebend. Mit dieser längst erwarteten Abtheilung ist das classische Werk des geistreichen Kunstkritikers nunmehr zum Abschluss gebracht.

Soeben erschien im unterzeichneten Verlage:

Die alten und die neuen
Kunstakademien.
Festrede
zur
Einweihung der neuen Düsseldorfer Kunstakademie
von
Prof. Dr. **Woermann.**
Lex. 8⁰. eleg. broch. M. —. 75.

Das
Cornelius-Denkmal
in Düsseldorf.
Geschichte
seiner Errichtung und Enthüllung
von
Dr. **Bernhard Endrulat.**
Mit einer photographischen Abbildung des Denkmals.
Kl. Fol. eleg. broch. M. 5. —.

Düsseldorf, **L. Voss & Cie.**
Königl. Hofbuchdruckerei.

Kupferstichliebhabern und Sammlungs-Vorständen empfehlen wir unsern (3)

Lager-Catalog VI.
enthaltend
Stiche, Radirungen, Holzschnitte und Schabkunstblätter
des XV.—XVIII. Jahrhunderts.

Amsler & Ruthardt, Kunstantiquariat, Berlin, W. Behrenstr. 29a.

Verlag von **S. Hirzel** in Leipzig.

Tizian's Leben und Werke

von

J. A. Crowe und **G. B. Cavalcaselle.**

Deutsche Ausgabe.

von

Max Jordan.

Mit dem Bildniss Tizian's und 9 Tafeln in Lichtdruck.

Zwei Bände. gr. 8.

Preis geh. M. 20. — Eleg. geb. M. 23.

Geschichte der ITALIENISCHEN MALEREI

von

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle.

Deusche Original-Ausgabe
besorgt von
Max Jordan.
Vollständig in sechs Bänden.
Mit 58 Holzschnitt-Tafeln.
gr. 8. Preis geh. 80 M., eleg. geb. 90 M.

Geschichte der Altniederländischen Malerei

von

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle.

Deutsche Original-Ausgabe
bearbeitet von
Anton Springer.
Mit 7 photolithogr. Tafeln.
gr. 8. Preis: 15 M., eleg. geb. 17 M.

Das

Höfische Leben zur Zeit der Minnesinger

von

Dr. Alwin Schultz

a. o. Prof. d. Kunstgeschichte a. d. Universität Breslau.

Erster Band.

Mit 111 Holzschnitten.

Royal 8. Preis: geheftet *M.* 13.— elegant gebunden *M.* 16.—

---

29. Jahrgang.

Abonnements-Einladung. 1880. I. Quartal.

Die Natur

bringt Beiträge namhaftester Mitarbeiter und vorzügliche Originalillustrationen bedeutender Künstler; eingehende Literaturberichte und eine reiche Fülle diverser Mittheilungen naturwissenschaftlichen Inhalts, regelmäßig astronomische und meteorologische Mittheilungen, eigentlichen Briefwechsel für Alle, welche Auskunft, Aufklärung oder Belehrung über naturwissenschaftl. Fragen suchen. Preis pro Quartal 4 M. Alle Buchhandl. u. Postanst. nehmen Abonnements an.

G. Schwetschke'scher Verlag in Halle a S.

Konkurrenz.

Nachdem der Ausschuß des **Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westfalen** keinen der, auf Grund unserer Einladung vom 10. Juni a. c. eingelieferten Entwürfe zur Ausführung geeignet befunden hat, eröffnen wir hiermit eine erneute Konkurrenz auf Herstellung von Kartons zur künstlerischen Ausschmückung der 5 Chorfenster der hiesigen neuen evang. Kirche mit Glasmalereien.

Wir laden die Künstler Düsseldorf's, sowie die Künstler, welche der Düsseldorfer Schule angehört haben, mit dem Ersuchen zu dieser Konkurrenz ein, geeignete Entwürfe unter den, auf unserm Vereinsbureau, Königsplatz 3 zur Einsicht aufgelegten Bedingungen bis zum 15. März 1880 an uns einsenden zu wollen.

Düsseldorf, 26. November 1879.

Der Verwaltungsrath:
J. A. **Dr Ruhnke.**

(2)

Verlag von **Paul Bette** in Berlin.

Die

Masken sterbender Krieger

im Hofe des ehemaligen Zeughauses zu Berlin

von

Andreas Schlüter.

Vierundzwanzig Tafeln in Lichtdruck.

Text von Dr. R. Dohme.

Preis in Mappe Mark 24.—.

R. Siemering,

Auszug der deutschen Völker zum Kriege 1870.

Drei Blatt Linienstich von **H. Boemer**

Neudruck: Lose Mark 15.—, in Mappe Mark 30.—.

Hugo Grosser, Buch- & Kunsth.
Leipzig, Lange Str. 35.

Soeben erschien und ist durch jede Kunsthandlung, **wie auch durch den Unterzeichneten direkt zu beziehen:**

Illustr. Generalkatalog

der photographischen Kunstanstalt von

Ad. Braun & Co. Dornach u. Paris

mit einem Vorwort von

(1) **Paul de Saint-Victor.**

Lex. 8° V u. 350 S. eleg. broch.
Preis 4 Mark.

Außer diesem prachtvollen Kataloge hält **sämmtliche Musterbücher** des Hauses stets zur Verfügung der geehrten Interessenten

Der Vertreter der photogr. Kunstanstalt von **Ad. Braun & Co.**

Hugo Grosser, Buch- u. Kunsthandlung.
Leipzig, Lange Str. 35.

Für Historienmaler

bietet sich eine selten günstige Gelegenheit sich vortheilhaft bekannt zu machen durch Ausschmückung der Wände des Kreuzganges in einem ehemaligen Kloster mit Fresken. Die Besitzer dieses jetzt einem öffentlichen Zwecke dienenden und stets von zahlreichen Fremden besuchten Klosters, dessen interessante eigene Geschichte den Stoff für die Fresken bietet, würden Künstlern, welche von dieser Gelegenheit Gebrauch machen wollten, die gen. Wandflächen für die Herstellung der Bilder unentgeltlich nebst weiteren Vortheilen zur Verfügung stellen. Näheres durch Vermittelung der Expedition der Zeitschrift für bildende Kunst in Leipzig.

Zu verkaufen.

1. Ex. Zeitschrift f. bildende Kunst, nebst Kunstchronik Jahrg. 1874—79 mit Register zu Bd. 9—12. Tadelloses, vollständiges Exemplar in ca. 6 Bände gebunden. Offerten mit Preisangabe sub **L. Z. 132** durch die **Expedition** dieses Blattes. (1)

Hierzu vier Beilagen von G. Grote's Verlagsbuchhandlung, K. F. Bermann, Paul Neff und Rud. Schuster.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

18. December

Nr. 10.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Gigantomachie des Berliner Museums.

(Schluß.)

Dieselbe künstlerische Weisheit tritt uns in der Anordnung der einzelnen Kampfsscenen entgegen. Es ist bei dem großen Glück, das wir in der Erwerbung dieses Werkes im Ganzen schon haben, noch als ein Spezialglück zu bezeichnen, daß die beiden Kämpfergruppen, die nach Sage und Poesie als die hervorragendsten gedacht werden müssen: Zeus und Athene fast vollständig erhalten sind und einen klaren Blick in die Kompositionsweise des Werkes ermöglichen.

Wahrscheinlich in der Mitte des ganzen Frieses steht die imponirende Gestalt des Göttervaters, der in herrlichster Bildung seines bis zu den Hüften nackten Körpers, trotz des fehlenden Hauptes, sofort zu erkennen ist. Zur Rechten von oben fliegt ein Adler herbei, der ihm die Blitze, die wirksamste Waffe gegen die gefährlichen Feinde bringt; vermuthlich ist links ein anderer Adler zu ergänzen, von dem mehrfache Bruchstücke vorhanden sind. Mit dieser Waffe hat er eben einem am Boden liegenden Feinde die Schenkel durchbohrt und wendet sich nun in mächtigster Bewegung nach der andern Seite, um über einen ebenfalls schon zu Boden gestreckten Feind hinweg, eines der schlangenfüßigen Ungethüme, das eben herbeieilt, zu vernichten. Es ist nicht mit Worten zu sagen, mit welcher grandiosen Sicherheit hier die Aufeinanderfolge der einzelnen Momente, die Unwiderstehlichkeit des kämpfenden Gottes wiedergegeben sind.

Ein Nebencentrum der Handlung, eine Art Ruhepunkt, zugleich ein Mittel zur leichteren Orientirung, bildete ferner vermuthlich die Gruppe der Pallas-Athene. Auch ihr Kopf ist zertrümmert, doch hat sich zu dem erhaltenen Ansatz ein Bruchstück gefunden, das, ohne uns über den Typus aufzuklären, die Bewegung des Gesichts außer Zweifel stellt. Aufrecht stehend, in heftiger Bewegung, mit der Aegis bewaffnet, hat sie einen jener Flügeldämonen zu Boden geschleudert, der außerdem noch von ihrer Schlange angegriffen wird. Von der andern Seite kommt Nike herbeigeschwebt, um die Siegerin zu krönen. Der Raum nun, der zwischen den beiden sich mit dem Oberkörper vorneigenden Göttinnen bleibt, ist durch den Oberkörper der aus dem Boden aufsteigenden Erdgöttin (der Name *ΓΗ* ist zum Ueberfluß beigeschrieben) ausgefüllt, die durch das Füllhorn charakterisirt wird. Will sie, die Mutter der unterliegenden erdgeborenen Götterfeinde, ihren Söhnen Hülfe leisten, will sie nur deren Sturz beklagen, oder doch, ihres göttlichen Standes sich bewußt, den Himmlischen beistehen? Der Künstler läßt uns die Wahl.

An einer andern Stelle faßt eine mit Chiton und Himation bekleidete Göttin einen Schlangenfüßler beim Schopf und schleudert ihn zu Boden, während zu ihren Füßen ein zottiger Hund sich im Kampf mit den Schlangenzähnen des Gegners befindet. Hier ist die analoge Situation, wie sie auf dem schönen Relief im Cortile des Belvedere des Vatikans dargestellt ist, beachtenswerth und läßt in der fraglichen Göttin unseres Werkes eine Artemis vermuthen, die in dem Vatikanischen Werk zweifellos ist. Darauf deutet auch das Köcherband hin, ferner die Nachbarschaft mit einer sehr bequem als Selene deutbaren fackelschwingenden

Göttin. Freilich ließen sich auch noch andre Figuren des Frieses so erklären, zum Beispiel eine auf einem Löwen reitende Frau mit Köcher, wenn man es nicht vorzieht, in ihr eine Kybele zu erblicken, eine Auffassung, die in Pergamos geläufig genug gewesen sein muß.

Die eben erwähnte Gruppe bietet zugleich den einzigen vorhandenen Beweis dafür, daß es in dem fortlaufenden Rhythmus des Frieses bestimmte Cäsuren gegeben haben muß: die beiden genannten auf derselben Platte dargestellten Göttinnen stehen dos à dos ohne jegliche Verbindung.

Außer den bereits genannten Göttern sind noch bestimmt folgende erkennbar: 1) Apollon, unbekleidet, mit Köcherband, Mantel über dem Arm, mächtig dahinschreitend, unverkennbare Stilverwandtschaft mit dem Apollon vom Belvedere, Kopf und Füße fehlen. 2) Dionysos, vom Panther begleitet, dadurch und durch die Nachbarschaft eines kleinen Satyr erkennbar, ohne Kopf, unter dem Himation trägt er einen feinen linnenen Chiton. 3) Helios, vorzüglich erhalten; er stürmt auf seinem Sonnenwagen gegen einen Giganten, welcher ihm vergeblich sein Thierfell entgegenstreckt. Durch ihre Abwesenheit glänzen Herakles und Aphrodite; Hera und Poseidon gelingt es vielleicht noch festzustellen. Ein seltsames, mir unverständliches Motiv ist bei einer gut erhaltenen Göttin angewendet, deren Gesicht dem Typus der Aphrodite nicht fern steht: sie schleudert ein Gefäß, um das sich eine Schlange ringelt, auf die Feinde!

Von den Thieren sind Adler, Hund, Schlange schon genannt; ein interessantes Motiv bildet an einer andern Stelle ein mit einer Gigantenschlange im Kampfe befindlicher Adler. An mehreren Stellen treten Köpfe katzenähnlicher Raubthiere, etwa Tiger, aus dem Relief heraus und kämpfen gegen die Gigantenschlangen. Ein großer Löwe, als selbständiger Kämpfer, ist trefflich gebildet. Dazu kommen als Zug- und Reitvieh: Pferde, Löwen, Hippokampen.

Außer den berührten Scenen und Figuren trifft das Auge auf eine Fülle geistvoller, reizender Motive, namentlich wird man nicht müde, die in den verschiedensten Attituden gebildeten Frauengestalten zu studiren.

Die Behandlung des Nackten ist überall von größter Meisterschaft; die Epidermis ist an vielen Stellen vorzüglich erhalten; eine raffinirte Glätte, eine gesuchte Ausführlichkeit ist nirgends bemerkbar. Die Muskulatur ist von großartigster, doch einfacher Behandlung; von einem „verklärten Leibe“ der Himmlischen, in der Weise des Vatikanischen Torso, habe ich nichts bemerkt. Stilverwandt unter den uns bekannten Werken sind zunächst die schon genannten, bereits früher als pergamenisch konstatirten. Wenn nun aber auch der sterbende Gallier im Capitol und die Gruppe der Villa Ludovisi von demselben bläulichen grobkörnigen Marmor, wie er an der kleinasiatischen Küste bricht (Herr Professor Helbig in Rom hatte die Güte, mir auf meine Anfrage diese Thatsache ausdrücklich zu konstatiren), gearbeitet sind, so würden wir diese verschiedenen Werke doch schwerlich in Eine Künstlerwerkstatt verweisen können. Wenn es noch gelänge, die vier von Plinius genannten Künstlernamen, die bisher bloße Namen waren, in erkennbare Künstler-Individualitäten zu verwandeln? Man wird kühn in seinen Hoffnungen, wenn man eben erst so Unerwartetes erlebt hat!

Weiter muß man unwillkürlich an die Laokoongruppe denken. Der oben erwähnte, von der Athene niedergeschleuderte und von der Pallas-Schlange umringelte Gigant, eine nackte Menschengestalt, erinnert freilich so auffallend an die Mittelfigur der Gruppe des Agesandros, daß eine Abhängigkeit des Letzteren, sei es von dem pergamenischen Werke selbst, sei es von einem andern mit diesem in Beziehung stehenden, wohl unabweisbar ist.

Keine Frage ferner, daß auch der Apollon vom Belvedere hierher gehört, natürlich nicht das raffinirte, polirte, uns erhaltene Exemplar im Vatikan. Weitere Aufschlüsse nach dieser Richtung werden sich sicher noch bei wiederholter Vergleichung der schon vorhandenen Göttertypen ziehen lassen; am fruchtbarsten freilich würden diese Kombinationen werden, wenn zu den herrlichen Leibern der Himmlischen auch die Köpfe sich fänden.

Von auffallender Verschiedenheit ist die Draperie, namentlich der weiblichen Figuren. Zum größeren Theil verräth sie eine geradezu stupende Technik; die tief ausgemeißelten Falten der im Sturme dahin flatternden Gewänder, die großartige, einfache Behandlung, das Hindurchleuchten des Körpers durch den ihn umhüllenden Stoff erinnert an die besten verwandten Werke antiker Kunst, an die Nike im Parthenongiebel, an die Niobide im Museum Chiaramonti u. A. Daneben freilich kommen weit geringere, ja unfertige Arbeiten vor. Es geht daraus hervor, was auch sonst als wahrscheinlich gelten müßte, daß wenn schon die Komposition des Ganzen von einem Künstlergehirn erzeugt ist, bei der Ausführung verschiedene Hände thätig waren.

Und woher kamen diese Künstler nach Pergamos? Vielleicht trafen sich an diesem antiken Medicäerhofe attische mit peloponnesischen Künstlern; indessen möchte ich die Erfindung des Werkes einem wesentlich mit der attischen Schule zusammenhängenden Meister zuschreiben. Hierbei sei an Fachleute, d. h. an Bildhauer, die zugleich Kenner der Antike sind, die Bitte

gerichtet, sich dieser so wichtigen Stilfrage mit anzunehmen. Es wäre in der That viel erreicht, wenn sie sich lösen ließe.

Wenn ich die Besprechung des Kunstwerkes hiermit vorläufig schließe, auf das zurückzukommen sich gewiß noch Gelegenheit bietet, so muß unser letztes Lob dem Dichter gelten, der sich hier mit dem Künstler paarte.

Es ist überaus wichtig, welche Stoffe dem Künstler geboten werden, mit welchem Reichthum von Anschauungen und Motiven die Phantasie des Malers oder Bildners befruchtet wird. Das war ja schon von Anfang an die ungeheure Ueberlegenheit der hellenischen Kunstweise, gegenüber den zunächst technisch weit überlegenen, poetisch so armen Kunstleistungen der Aegypter und vorderasiatischen Völker, daß die Hellenen über eine ungleich kräftigere dichterische Gestaltungskraft, über eine stärkere metaphysische Anlage geboten. Nur hierdurch ist ja das Geheimniß der griechischen Kunst erklärlich. Nun giebt es unter den griechischen Sagen solche, deren Stoffe für uns nur ein ferneres Interesse haben. Speziell in der attischen Kunst zeigt sich hie und da eine gewisse Armuth an neuen Gedanken, oder hätten sonst die attischen Künstler, die den Iktinos nach Phigalia begleiteten, nicht einen andern Gegenstand für den Fries an der inneren Cella wählen können, als die spezifisch attischen Landessagen von den Kämpfen mit Amazonen und Kentauren? Es ist nicht das einzige Beispiel in der Kunstgeschichte, daß die Darstellung in der Wahl ihrer Stoffe in eine gewisse Monotonie verfiel und gerade an den poesiereichsten, inhaltvollsten Mythen lange Zeit unachtsam vorüberging. Dies wäre also auch hier der Fall, wenn meine Vermuthung richtig ist, daß vor den Pergamenern die Gigantomachie noch nicht zum Gegenstande größerer zusammenhängender Darstellungen gemacht worden ist. Es ist dies um so auffallender, als die Darstellungen dieses Kampfes auf dem Schilde der Parthenos und auf dem Peplos der Göttin, wie letztere auf der bekannten Dresdener Statue noch zu erkennen sind, den Phidias-Schülern dieses Thema so nahe gerückt hatte.

Nun giebt es in der That neben der Prometheus-Sage keine tiefsinnigere, poetischere Erzählung, als jenen Kampf der Lichtgötter mit den Dämonen der Erde, der Finsterniß, der rohen Naturgewalt. Horaz und Pindar haben ihn in prachtvoller Weise besungen. Wir alle kennen diesen Kampf; und die Anschauung ist durchaus nicht Privatbesitz der Hellenen, sondern Gemeineigenthum der arischen Völkerfamilie. Drei Nationen besonders haben diesen Dualismus in einer für sie sehr bezeichnenden Weise entwickelt. Bei den Eraniern besteht ein anhaltendes unausgesetztes Ringen zwischen den Anhängern des Auramazda und den sich wehrenden Schaaren des Angromainjus; die endliche Entscheidung ist unsicher, jeder Einzelne kann zum Siege des Guten beitragen. Unsere germanischen Vorfahren setzten den Kampf des Wotan gegen die Götter der Unterwelt, der Nacht, des Hasses, an den jüngsten Tag; bis dahin hat Allvater zuzusehen, daß die Schaar der Einherier möglichst groß wird. Bei den Hellenen ist der Kampf bereits im Anfang entschieden; die Olympier sind Sieger.

Hierin liegt der Grund, daß wir durch das kostbare pergamenische Kunstwerk auch stofflich und poetisch in noch ganz anderer Weise interessirt werden, wie etwa durch die Kentauromachie und Amazonomachie in Phigalia, ein Werk, das stilistisch allerdings auf unsern Fries hindeutet. **Bernhard Förster.**

Vom Christmarkt.

III.

(Schluß.)

Neben Ed. Hallberger sind auch die übrigen Stuttgarter Verlagsfirmen, die vorzugsweise den Holzschnitt in ihre Dienste genommen haben, nicht unthätig geblieben. J. Engelhorn ist in der glücklichen Lage, von dem ethnographischen Prachtwerke Italien, in Schilderungen von K. Stieler, Ed. Paulus, Wold Kaden, bereits eine zweite Auflage vorlegen zu können, die mit einer trefflichen Wege- und Terrainkarte der Halbinsel versehen worden ist. Die Kröner'sche Verlagsbuchhandlung arbeitet rüstig weiter an ihrem unter dem Gesammttitel „Unser Vaterland" seit etlichen Jahren im Gange befindlichen bilderreichen Unternehmen. Der in diesem Jahre vollendete dritte Band betrifft Steiermark und Kärnten. Den Text besorgten P. K. Rosegger, Fritz Pichler und A. v. Rauchenfels. Die Illustration lag hauptsächlich in den bewährten Händen von Richard Püttner, J. Kirchner, Franz v. Pausinger, Mathias Schmid, Josef und Ludwig Willroider. Den größten Theil der landschaftlichen Scenerien mit Einschluß der Architekturstücke verdankt das schöne Werk dem handfertigen Geschick, mit welchem Püttner die malerischen Motive auf lichten Höhen, wie in dämmerigen Thalgründen zusammenzulesen und je nach Jahres- und Tageszeit zu beleuchten und zu stimmen weiß. Neben ihm hat Pausinger das größte Verdienst um den reichen Bilderschmuck. Ihm fiel die Schilderung der Menschen- und Thierwelt innerhalb der Wald- und Weidegründe zu, und mit breiten, mehr andeutenden als detaillirenden Zügen hat er sich seiner Aufgabe entledigt.

Poesie und Länderkunde stellen dem illustrirenden Verleger verhältnißmäßig leichte Aufgaben; es ist heutzutage nicht schwer, für die eine wie für die andere die geeigneten Kräfte ausfindig zu machen. Weit größeres Kopfzerbrechen verursacht die populäre Kulturgeschichte, sobald es sich darum handelt, nicht blos Abbildungen überlieferter Erzeugnisse vergangener Zeiten zu geben, sondern auch Sitte und Brauch, Staats- und Familienleben in komponirten Bildern dem Laien klar und handgreiflich zu machen. Für Unternehmungen dieser Art scheint die Spemann'sche Verlagshandlung eine besondere Vorliebe zu besitzen. Kaum war das unter dem Titel „Germania" herausgekommene, reich illustrirte Werk von ihr zu Ende geführt, so trat schon ein anderes, nicht minder umfängliches, seine Laufbahn an: „Hellas und Rom, eine Culturgeschichte des Alterthums von Jakob v. Falke." Bis jetzt sind im Ganzen 15 Lieferungen erschienen. Fast Seite um Seite drängen sich die Illustrationen, und jeder Lieferung ist außerdem ein auf gelben Ton gedrucktes Vollbild beigegeben, gewissermaßen der Sonntagsbraten in dem wohlgeordneten Haushalt, der allen Bedürfnissen und jedem Geschmack gerecht zu werden versteht. Feuerbach's Medea, Preller's Nausikaa und ähnliche mythologische Darstellungen moderner Meister haben zwar mit der hellenischen Culturgeschichte nur einen lockeren Zusammenhang; wenn es aber in erster Linie darauf abgesehen ist, das Auge empfänglich zu machen für die Schönheit der antiken Welt, so wird man an den Beigaben dieser Art kaum Anstoß nehmen können. Die heikelste Rolle unter den zu Mitarbeitern berufenen Künstlern spielen die „Restauratoren", die dazu angestellt sind, Tempel und Hallen, Fora und Stadien wieder aufzurichten, zu drapiren und wohl oder übel mit Griechen und Römern zu bevölkern. Der Erfolg bleibt in den meisten Fällen ein zweifelhafter, nie ganz befriedigender. An solcher Rekonstruktion der Antike mit lebendiger Staffage haben vorzugsweise F. Thiersch und L. H. Fischer ihr malerisches Talent versucht, während Alma Tadema, Stückelberg und Andere die sittenbildlichen Darstellungen übernommen haben. Die überwiegend größte Anzahl der Text-Illustrationen fällt natürlich auf wirklich noch vorhandene Erzeugnisse des antiken Kunstfleißes, die zum Theil in trefflicher Darstellung wiedergegeben sind, zum Theil aber an einer kleinlich malenden Behandlung leiden, wie sie für die antike Plastik am wenigsten am Platze ist.

Der stofflichen Verwandtschaft wegen reihen wir hier ein hübsches Buch mäßigen Umfangs ein, welches sich „Frauengestalten der griechischen Sage und Dichtung von Lina Schneider" (Verlag von L. Fernau in Leipzig) betitelt. Die Absicht der Verfasserin geht dahin, in weiblichen Kreisen den Sinn für die Phantasiewelt der Hellenen anzuregen, und da es ihr nicht an Darstellungsgabe und schwungvoller Sprache mangelt, wird das bescheidene Ziel kein unerreichbares sein. Etwas Scheckiges hat die Auswahl der Illustrationen, von denen nur einige sich auf antike Vorbilder gründen, andere der modernen und modernsten Plastik und Malerei entlehnt sind; die xylographische Ausführung läßt nichts zu wünschen übrig.

Den Schluß in der Reihe der illustrirten Werke machen wir mit zwei importirten oder, wenn man will, internationalen Erscheinungen: Milton's verlorenes Paradies, mit Illustrationen von Gustav Doré, (Leipzig, J. G. Bach) und Victor Hugo's Siebzehnhundertdreiundneunzig (Leipzig, Fr. Thiel). Für Doré konnte es kaum einen dankbareren Stoff geben als den phantastischen Gestaltenkreis des englischen Dichters, für den die Gesetze der physischen Welt ganz und gar außer Betracht kommen. So zaubert der geniale Virtuose denn auch leichten Herzens die wunderbarsten Feerien auf das Papier; in lauter Licht getaucht erscheint der Garten Eden, halb tropischer Urwald, halb civilisirte Parklandschaft; prachtvoll in endloser Perspektive baut sich in den verschrobensten Architekturformen der Palast des Satans auf, in welchem der höllische Convent seine Sitzungen hält, schauerliche Felsgründe gähnen aus der blitzdurchzuckten Nacht hervor, in deren Halbdunkel die seit neun Tagen stürzenden Satanskinder in wohl arrangirten Gruppen auftauchen. In den meisten Kompositionen ist es auf Furcht und Grauen abgesehen. Immer aber kommt das Furchtbare und Grausige mit weltmännischer Eleganz zum Vortrag, und der große scenische Apparat bringt Handlung und Handelnde in eine allzu sekundäre Stellung, als daß das Pathos dem Beschauer ans Herz gehen könnte. — Während diese Prachtausgabe der Milton'schen Dichtung einen prächtigen Folianten von untadelhafter typographischer Ausstattung bildet, dessen Inhalt wohl nur ausnahmsweise das Interesse eines einsamen Lesers herausfordern dürfte, wendet sich der auf einen bequemen Oktavband beschränkte Schauerroman des bejahrten Romantikers unmittelbar an das Lesebedürfniß der Menge und ladet mit gepfefferten Kapitelüberschriften die Neugier zum fetten Mahle. In ähnlichem Sinne einladend erscheinen auch die meisten der eingestreuten Illustrationen. Auf den ersten Seiten schon beginnen die Kriegs- und Mord-Scenen, die Schlußdekoration bildet eine öffentliche Hinrichtung bei bengalischer Beleuchtung, und der letzte Cul-de-Lampe ist eine in finstere Nacht getauchte Guillotine. Eine ganze Reihe von Künstlern, darunter auch deutsche und englische, werden für den Bilderschmuck verantwortlich gemacht, doch ist es schwer und verlohnt auch nicht der Mühe, das Eigenthumsrecht jedes Einzelnen ausfindig zu

machen. Schwärzer, als es hier in des Wortes natürlichster Bedeutung geschehen, konnten die Schreckensmänner und ihre Spießgesellen wohl nicht geschildert werden; in den trüben Nacht- und Kerkerscenen verschwinden die Umrisse meistens in der allgemeinen Finsterniß. Nur hier und da tritt einmal eine freundliche Oase, ein Stück Natur mit faßbaren Formen auf und erinnert daran, daß die Kunst dazu da ist, den Stoff zu adeln und von dem Wirklichen das Gemeine abzustreifen. Den Inhalt des Buches würden wir unangetastet lassen, wenn es sich für den Kunstfreund



Raibler See. Aus „Unser Vaterland". Verlag von Gebr. Kröner.

nicht verlohnte, die Schilderung des Conventsaales nachzulesen, dessen äußere Erscheinung Victor Hugo als „die Korrektheit im revolutionären Ingrimme" charakterisirt, „dessen grade Linien und messerscharfe rechte Winkel die dunkle Empfindung hervorriefen, als sei hier die Phantasie eines Boucher durch David guillotinirt worden."

Diese Abschweifung auf das Gebiet der Kunstgeschichte bietet uns willkommene Gelegenheit, im Vorbeigehen noch auf einige, diesem Literaturzweig angehörende illustrirte Erscheinungen hinzuweisen. W. Lübke hat seine Geschichte der italienischen Malerei (Verlag von Ebner & Seubert) mit einem zweiten, überaus reich illustrirten Bande abgeschlossen, ebenso ist endlich der von O. Eisenmann unter Lübke's Mitwirkung bearbeitete letzte Halbband von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste zur Ausgabe gelangt. Das von R. Dohme geleitete Werk „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit" (Verlag von E. A. Seemann) ist um einen fünften Band reicher geworden, der zugleich den dritten und Schlußband der italienischen Abtheilung des ganzen Unternehmens bildet. Nur bedingungsweise gehört in diesen Kreis die Denkschrift des Bau Comités der Votivkirche in Wien, herausgegeben von M. Thausing (Verlag von R. v. Waldheim), ein Buch, das aber vielleicht einmal in spätern Zeiten zu den Quellenschriften der Kunstgeschichte zählen dürfte. Richtiger wäre es gewesen, ihm unter den Prachtwerken den ihm gebührenden ersten Platz anzuweisen, denn Holzschnitte, Farbendruck und Radirung haben dabei zu einer Ausstattung zusammengewirkt, der man das Prädikat stilvoll ohne allen Rückhalt zuerkennen muß. Eingehendere Würdigung bleibt diesen Werken ebenso vorbehalten, wie einem noch vor Thorschluß in unsere Hand kommenden Nachzügler, dem wir an dieser Stelle einen freundlichen Willkomm nicht versagen können; es ist das Stammbuch der Nationalgalerie, herausgegeben von Dr. Max Jordan (Berlin, Rud. Schuster), ein aus der Initiative des Herausgebers, des Direktors der genannten Berliner Anstalt, hervorgegangenes, als regelmäßiges Jahrbuch gedachtes Unternehmen. Dasselbe soll Bericht geben über Wesen und Bedeutung der Künstler, deren Schöpfungen in dem preußischen Kunsttempel Eingang fanden. Als Begleiter dieses textlichen Inhalts dient jedes Mal das in Kupfer

radirte Bildniß des betreffenden Künstlers und die Nachbildung eines seiner Werke, ebenfalls in Radirung, sei es von ihm selbst oder von dritter Hand ausgeführt. Dies Programm ist in dem vorliegenden ersten Jahrgange mit Geschmack und Würde ausgeführt. Der stattliche Quartband ist seiner ganzen Ausstattung nach eine Musterpublikation vornehmster Art; nirgends ist gespart, nirgends Fleiß und Mühe geschont, um den Eindruck gediegener Pracht hervorzubringen. Da eine nähere Besprechung vorbehalten bleibt, sei hier nur noch bemerkt, daß der erste Jahrgang die Charakterbilder von Knaus, Preller, Wittig, Menzel, Kröner, Ed. Meyerheim, Dücker, Steffeck, Harrer, Bleibtreu, A. v. Heyden, R. Begas bringt und daß Ernst Forberg und Hans Meyer für die Herstellung der beigegebenen Radirungen thätig waren. Sn.

Kunsthandel.

* **Photographien aus der Ambraser Sammlung.** Es wird den Kunstfreunden eine hochwillkommene Nachricht sein, daß neuerdings von mehreren Gegenständen (im Ganzen 20) der Ambraser Sammlung in Wien durch Herrn J. Löwy wohlgelungene photographische Aufnahmen angefertigt worden und durch die provisorische Direktion der Sammlung (Dr. A. Ilg, Wien, Rennweg 6) zum Preise von 1 Fl. ö. W. (unaufgezogen 80 Kr. ö. W., bei Abnahme der ganzen Serie 70 Kr.) zu beziehen sind. Es befinden sich darunter das merkwürdige Brustbild Maximilian's I. v. J. 1502, dem Ambrogio Borgognone zugeschrieben, ferner die schöne weibliche Marmorbüste aus dem 15. Jahrhundert, die Bronzebüste Rudolph's II von Adr. Fries und eine Auswahl von Prachtwaffen und Geräthen.

Todesfälle.

Carl Hübner, Genremaler in Düsseldorf, ist dort am 5. December im 65. Lebensjahre gestorben.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. B. **Ausstellung der Kölner Dombau-Lotterie.** Die Ausstellung von Gemälden zum Zwecke des Ankaufes der Kunstgewinne für die Dombau-Prämien-Kollekte hat neues Leben in die Hallen des Kölner Museums gebracht. Sie wurde, als voraussichtlich letztes Glied einer langen Reihe, besonders reich beschickt und bot manches Schöne neben allerlei leichter Waare auf dem Gebiete des ländlichen und häuslichen Genrebildes, welches auf keiner lokalen oder internationalen Kunst-Ausstellung zu fehlen pflegt. Besonders die Landschaft war diesmal in größerem Umfange als gewöhnlich erschienen. Fiedler in Triest, dessen orientalische Landschaft zu den Zierden des Museums zählt, hatte eine Ansicht von Betlehem eingesandt, der Genfer Calame führte uns Fort Hemlaye in Spanien vor, Flamm in Düsseldorf wählte die römische Campagna, Keßler herbstlichen Buchenwald und eine Ansicht vom Niederrhein, Normann und Nordgren blieben ihrer schönen nordischen Heimath treu. Von Deiker fand sich eine große Winterlandschaft mit Wildschweinen, von Wrage in Berlin eine Waldlandschaft bei herbstlicher Morgenstimmung mit duftigem nebelüberhauchtem Hintergrunde ein. Der verstorbene bayrische Hofmaler Julius Lange war durch eine wohlgelungene, kurz vor seinem Tode 1876 vollendete, seitwärts von Brunnen aufgenommene Ansicht vom Vierwaldstätter See vertreten, wo Wald und Licht und Sonne überwiegen und vom Wasser kaum ein Streifen zwischen Wiesengrün und Baumschlag sichtbar ist; seine begabte Schülerin Helene Riehl nahm den Gardasee bei Riva zum Vorwurfe; das umfangreiche Gemälde muthet Jeden, der die italienischen Seen kennt, wie ein Stück sonniger Erinnerung an, denn es stellt den ersten Einblick in das Heimathland klassischer Kunst dar; zur Rechten erhebt sich die seltsam gestaltete Ruine auf den steil zum See abfallenden, röthlich angehauchten Felsen, zur Linken fesselt die erste charakteristische Gruppe von Oelbäumen, deren knorrige Stämme den Reisenden überraschen, die Aufmerksamkeit. Pohle's Mühle am Luganersee entspricht weniger dem Charakter des Landes, obgleich auch sie gleich Horst-Hacker's Ansicht vom Vierwaldstätter-See ihren Reiz besitzt. Oesterley jun. schlug sein Studienzelt am Hardanger Fjord auf, J. Willroider aus Düsseldorf wendete sich nach Kärnten, Steffan sandte einen Wasserfall, Bormann ersah sich den belebten Hafen einer niederrheinischen Stadt zum Motive. Hans Gude's Fischerhafen in Schottland, Rud. Jordan's Seestück mit Figuren, „Das Ankertau an's Land gebracht" und von Malchus' Motiv von Venedig waren uns bereits von der Münchener Ausstellung dieses Sommers bekannt. Auch unter den Genre- und Thierbildern befand sich manches Gemälde aus dem Glaspalaste. Schulz-Briesen's „Herrnstübchen", Brütt's „Heimkehrende Wallfahrer", Stieler's „Erste Künstlerleiden", Mali's „Dorfleben", Brendel's und Gebler's „Schafe", Kappis' „Dreschmaschine im Dorfe" und die von Gustav Süß „Amor und Psyche" genannten, nach Schmetterlingen haschenden Küchlein sind sämmtlich dort gewesen. R. S. Zimmermann's Pendants „Schachmatt" und „Weinprobe" sagten uns weniger als seine „Klosterschule in Ottobeuren" und seine „Strickschule im Kloster" zu. Der anmuthigen Bacchantin von Hofmaler Grund fehlt das Dämonische zur Ergänzung ihres eigenartigen Liebreizes. „Galilei und sein letzter Schüler" von H. Flüggen sowie Roegge's Pendants mittelalterlicher Kostümstudien, „Mädchen im Walde", repräsentiren das Kolorit der modernen Münchener Schule. „Siegfried's Roß im Walde" von Aigner ist ein zierliches kleines Kabinetstück. P. W. Meyerheim's „Einquartirung" steht auf der Grenze zwischen dem Genrebilde und der Landschaft. Ueberall willkommene Gewinne würden ohne Zweifel Deiker's lebenswarme Thierstücke „Waldmann den erlegten Hasen apportirend" und „Reinecke auf dem Pürschgange" sein. Unter den Heiligenbildern zeichnete sich ein zartes Madonnenköpfchen Sinkel's aus. Wohl muß manches schöne Kunstwerk der Höhe des Preises wegen übergangen werden.

B. **Die Königliche Staats-Galerie in Stuttgart** hat die schöne Landschaft „Monte Serrano" von Bernhard Fries angekauft und sich dadurch um ein edel stilisirtes Bild der immer seltener werdenden klassischen Richtung bereichert.

Vermischte Nachrichten.

B. **Bernhard v. Neher** hat wegen vorgerückten Alters aus Gesundheitsrücksichten seinen Abschied als Direktor der Stuttgarter Kunstschule erbeten, der ihm in huldvollster Weise bewilligt worden ist, nachdem er dreiunddreißig Jahre diese Stelle mit hingebendem Eifer bekleidete. Professor v. Rustige ist als der älteste Lehrer der Anstalt einstweilen mit den Direktorialgeschäften beauftragt worden. Es darf nun der Ernennung eines neuen Direktors mit um so größerer Spannung entgegengesehen werden, als dieselbe nicht nur für die weitere gedeihliche Entwickelung der Schule, sondern auch des gesammten Kunstlebens in Württemberg von größter Bedeutung ist, und wir wollen nur hoffen, daß die Frage in befriedigenderer Weise gelöst werde als die Bauangelegenheit, weil zu erwarten steht, daß sich auch hierbei wieder verschiedene Privatinteressen und Parteiströmungen geltend machen. Uebrigens dürfte die Baufrage dabei mit in's Gewicht fallen, da es nicht leicht ist, einem fremden Künstler von Ruf zuzumuthen, die Stelle zu übernehmen, so lange er dabei genöthigt ist, in drei oder vier Gebäuden in verschiedenen Straßen Lehrer und Schüler aufsuchen zu müssen und selbst auch nur ein provisorisches Atelier zu finden. Unsere jüngeren Meister sind nicht mehr so anspruchslos, und brauchen es auch nach den überall herrschenden Verhältnissen nicht mehr zu sein, wie Direktor v. Neher, der seit dem Antritte seiner Stelle in einem Zimmer des Museums, welches der Nachmittagssonne ausgesetzt ist und kein Atelierfenster besitzt, gearbeitet hat, worin er allerdings Werke geschaffen, die als mustergiltig gelten können. Da aber alle Kunstschulen jetzt bessere Räume besitzen als die Stuttgarter,

so darf diese auch nicht länger hierin zurückstehen. Neher hat sich nun ein Atelier in seiner Wohnung einrichten lassen, um sich mit jugendfrischer Begeisterung der Ausführung des großen Cartons für das Glasgemälde im letzten Chorfenster der Stiftskirche zu widmen, ohne ferner dabei durch Amtsgeschäfte behindert zu werden.

k. **Die Kunsthütte in Chemnitz** hat von einem im vergangenen Sommer dortselbst verstorbenen Kaufmann R. Lohse ein Vermächtniß von 3000 Mark zum Ankauf eines Gemäldes für ihre Sammlung erhalten.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke, Berlin. Oelgemälde meist renommirter alter Meister, worunter der Nachlass des Herrn Hofrath Link. Versteigerung am 13. Januar 1880. (80 Nummern.)

Derselbe, Autographen, meist aus dem Nachlasse von L. Bechstein, J. v. Eichendorff, de la Motte Fouqué etc. Versteigerung am 16. Januar 1880. (651 Nummern.)

Inserate.

1879 | Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig. | 1879

KUNSTHISTORISCHE BILDERBOGEN.

246 Tafeln mit 2016 Abbildungen. Querfol. in 2 Bde. geb. M. 27.50.

Dieses die gesammte Kunstgeschichte mit Einschluss der Kunstgewerbe illustrirende Holzschnittwerk wird von einem erläuternden **Textbuch** begleitet, 4 Hefte à 60 Pf. bildend, von denen drei ausgegeben sind.

Populäre Aesthetik

von **Carl Lemcke.** Fünfte vermehrte u. umgearbeitete Auflage. Mit Illustr. br. M. 9.50, geb. 11 M.

Kleine Mythologie

der Griechen u. Römer. Von Dr. **O. Seemann.** Mit Holzschn. 1874. geb. 4 M.

Geschichte der Malerei, von Alfred Woltmann.

I. Band: Alterthum (von K. Woermann) u. Mittelalter. Mit 140 Illustr. br. M. 13.50, geb. M. 15.50. — Vom 2. Bande (Malerei des 15. Jahrh. diesseits der Alpen) liegen die ersten Lieferungen vor.

Die Cultur der Renaissance in Italien.

Von **Jacob Burckhardt.** 3. Auflage, besorgt von **Ludwig Geiger.** 2 Bände. br. 9 M., geb. M. 10.75.

DER CICERONE. Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.

Von **Jacob Burckhardt.** 4. Auflage, besorgt von **W. Bode;** in 2 Bände geb. M. 14.50.

Hugo Grosser, Buch- & Kunsth.
Leipzig, Lange Str. 35.

Soeben erschien und ist durch jede Kunsthandlung, **wie auch durch den Unterzeichneten direkt zu beziehen:**

Illustr. Generalkatalog

der photographischen Kunstanstalt von

Ad. Braun & Co. Dornach u. Paris

mit einem Vorwort von

(2) **Paul de Saint-Victor.**

Ver. 8° V u. 350 S. eleg. broch.
Preis 4 Mark.

Außer diesem prachtvollen Kataloge hält **sämmtliche Musterbücher** des Hauses stets zur Verfügung der geehrten Interessenten

Der Vertreter der photogr. Kunstanstalt von **Ad. Braun & Co.**

Hugo Grosser, Buch- u. Kunsthandlung.
Leipzig, Lange Str. 35.

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorrätig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16. Kataloge gratis und franco. (3)

Autographen-, Bücher- und Kunst-Auktionen

in Berlin.

Soeben erschienen und werden franco versandt: Katalog 296. Autographen — 301. Bücher — 302. **Sehr werthvolle** Gemälde **alter Meister,** Nachlass des Herrn Hofrath **Link** in Stuttgart etc. 303 Oelgemälde und Aquarellen neuer Meister. — Demnächst erscheint 304. Antiquitäten. —

Rudolph Lepke,

Auktionator für Kunstsachen und städtischer Auktions-Commissarius. Berlin S.W., Kochstr. 29. IV. Kunst-Auktions-Haus.

Gesuch einer Stahlstichplatte.

Eine Stahlstichplatte im ungefähren Formate von 49 zu 37 Centimeter, welche ein ansprechendes Genrebild darstellt, wird mit Verlagsrechten gegen **Baarzahlung** von einer Verlagsbuchhandlung zu kaufen gesucht. Gefällige Offerten nehmen unter **C. 62609** entgegen

Haasenstein & Vogler
in **Frankfurt a. M.** (2)

Zu verkaufen.

1. Ex. Zeitschrift f. bildende Kunst, nebst Kunstchronik Jahrg. 1874—79 mit Register zu Bd. 9—12. Tadelloses, vollständiges Exemplar in ca. 6 Bände gebunden. Offerten mit Preisangabe sub **L. Z. 132** durch die **Expedition** dieses **Blattes.** (2)

Antiquar **Kerler** in Ulm
kauft (9)
Nagler's Künstlerlexicon. 22 Bde.

Verlag von **Paul Bette** in Berlin.

Die

Masken sterbender Krieger

im Hofe des ehemaligen Zeughauses zu Berlin

von

Andreas Schlüter.

Vierundzwanzig Tafeln in Lichtdruck.

Text von Dr. R. Dohme.

Preis in Mappe Mark 24.—.

R. Siemering.

Auszug des deutschen Volkes zum Kriege 1870.

Drei Blatt Linienstich von **H. Roemer**

Neudruck: Lose Mark 15.—, in Mappe Mark 30.—.

Verlag von **E. A. Seemann** in **Leipzig.**

KUNST UND KÜNSTLER

DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

Biographien und Charakteristiken.

Herausgegeben unter Mitwirkung von Fachgenossen

von

DR. ROBERT DOHME.

Erste Abtheilung.

Deutsche und niederländische Künstler bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Mit Zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

Zwei Bände.

124 Bogen hoch Quart; br. 49 M., geb. in Calico 57 M., in Pergament oder Saffian 71 M.

I. Band. (Des Gesammtwerkes I. Band.)

Einhart *(R. Dohme)*. — Tuotilo von St. Gallen. Bernward von Hildesheim; die deutschen Dombaumeister *(Alwin Schultz)*. — Die Brüder van Eyck *(O. Eisenmann)*. — Martin Schongauer; Dürer *(Wilh. Schmidt)*. — Die deutschen Kleinmeister *(A. Rosenberg)*. — Grünewald; Hans Baldung; Burckmair *(A. Woltmann)*. — Die Nachfolger der van Eyck; Cranach *(O. Eisenmann)*. — Holbein *(J. E. Wessely)*. — Lucas van Leyden *(A. Rosenberg)*. — Quentin Massys *(O. Eisenmann)*. — Die Familie Bruegel *(J. E. Wessely)*. — Rubens *(C. Lemcke)*. — Teniers *(A. v. Wurzbach)*. — Brouwer *(J. E. Wessely)*. — Frans Hals *(W. Bode)*. — A. van Dyck *(C. Lemcke)*.

II. Band. (Des Gesammtwerkes II. Band.)

Rembrandt van Rijn; Gerhard Terborch; Gabriel Metsu; Kaspar Netscher; Gerhard Dov; Frans van Mieris; Jan Steen; Adriaen van Ostade; Pieter de Hooch; Jan Vermeer van Delft; Adriaan van der Werff *(C. Lemcke)*. — Die niederländischen Landschafts-, See-, Thier- und Schlachtenmaler des XVII. Jahrhunderts *(A. von Wurzbach)*. — Veit Stoss; Adam Krafft; Peter Vischer *(R. Bergau)*. — Andreas Schlüter *(R. Dohme)*. — Raphael Mengs *(F. Reber)*. — Angelica Kauffmann *(J. E. Wessely)*. — D. Chodowiecki *(R. Dohme)*.

Zweite Abtheilung.

Italienische Künstler bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Mit zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt

Drei Bände.

223 Bogen hoch Quart; br. 87 M., geb. in Calico 99 M., in Pergament oder Saffian 120 M.

I. Band. (Des Gesammtwerkes III. Band.)

Die Pisani *(E. Dobbert)*. — Giotto; die sienesische Schule; Fra Angelico da Fiesole *(E. Dobbert)*. — Brunellesco *(H. Semper* und *R. Dohme)*. — Ghiberti; Donatello *(Ad. Rosenberg)*. — Die Robbia; Desid. da Settignano; Mino da Fiesole *(W. Bode)*. — Masaccio; Filippo und Filippino Lippi; Botticelli Ghirlandajo *(K. Woermann)*. — Verrocchio *(H. Semper)*. — Mantegna *(Alf. Woltmann)*. — Perugino *(M. Jordan)*. — Signorelli; Sodoma *(R. Vischer)*. — L. B. Alberti *(R. Redtenbacher)*. — Bramante *(H. Semper)*. — Peruzzi *(R. Redtenbacher)*.

II. Band. (Des Gesammtwerkes IV. Band.)

Raffael und Michelangelo *(Anton Springer)*, — (Die Arbeit Springer's ist über den Rahmen des Gesammtwerkes hinausgewachsen. Bei dem hohen Interesse, welches die Hauptmeister der modernen Kunstgeschichte beanspruchen und bei der meisterhaften Darstellungsweise des Verf. wird diese Abweichung von dem ursprünglichem Programm gewiss allgemeine Billigung finden.)

III. Band. (Des Gesammtwerkes V. Band.)

Fra Bartolommeo *(H Lücke.)* — Andrea del Sarto *(H. Janitschek)*. — Lionardo; Luini *(Carl Brun)*. Seb. del Piombo; Giulio Romano *(J. P. Richter)*. — Bellini *(H. Janitschek)*. — Giorgione *(H. Lücke)*. — Palma vecchio *(A. Rosenberg)*, — Tizian *(M. Jordan)*. — Tintoretto; Veronese *(H. Janitschek)*. — Andrea und Jacopo Sansovino *(Ad. Rosenberg)*. — Palladio *(R. Dohme)*. — Correggio *(J. P. Richter)*. — Die Caracci; Guido Reni; Domenichino; Albani; Guercino *(H. Janitschek)*. — Caravaggio; Spagnoletto *(O. Eisenmann)*. — Salvator Rosa *(C. A. Regnet)*. — Bernini *(R. Dohme)*. — Tiepolo; Canaletto; Batoni *(J. E. Wessely)*.

Der vierte Band des obenstehend angezeigten Werkes ist auch in einer Separat-Ausgabe erschienen unter dem Titel:

RAFFAEL UND MICHELANGELO

von

ANTON SPRINGER.

Sonderabdruck aus: Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, Biographien u. Charakteristiken, herausgegeben von Robert Dohme.

Mit Illustrationen. 66 Bogen hoch Quart broch. 30 M.; in Calico geb. 34 M.; in Pergament od. Saffian 41 M.

Hierzu eine Beilage von G. Grote's Verlagsbuchhandlg. in Berlin u. eine desgl. von K. & N. Benziger in Einsiedeln.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

24. December



Nr. 11.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

Innsbruck, im November 1879.

* r * So hat die modernste italienische Plastik auch in den ernsten katholischen Friedhof unserer Landeshauptstadt ihren Einzug gehalten! Wir verdanken dieses Ereigniß, — denn als solches müssen wir es nach der Haltung des Publikums betrachten, — dem Grafen Lodron, welcher bei dem bekannten Bildhauer Andr. Malfetti in Mailand ein Denkmal bestellte. Malfetti — beiläufig ein Mann in den ersten vierzig Jahren — ist in der Nähe von Roveredo geboren. Wenn man das Denkmal sieht, begreift man das Donnern der Ultramontanen: der christliche Charakter ist bis auf die letzte Spur verwischt. Wir haben uns natürlich nicht auf diesen Standpunkt zu stellen, sind jedoch aus anderen Gründen der Ansicht, daß dieses Monument eher der Laube eines Parkes zur Zierde gereichen würde. Wir erblicken eine stumpfe Pyramide, aber mit einer meisterhaft ausgeführten gestickten Draperie verhängt, darunter das Wappen der Familie. Weißlichgrauer grobkörniger Marmor. Von der Basis laufen verschiedene Vorsprünge aus, wie und warum, ist nicht abzusehen; uns scheint die ganze Architektur verfehlt, gründlichst verfehlt. Auf einer solchen Ecke sitzt nun eine junge Dame, welche noch nicht ihre Morgentoilette gemacht hat, sie hält einen Kranz in der Hand und blickt mit stummem Schmerz gerade aus. Man muß sie für eine allegorische Figur halten, denn als verlorene Unschuld kann sie doch nicht gelten. Ihr Haar hat sie noch nicht frisirt, und wir bedauern, daß der Künstler auf die realistische Nachbildung so viel Mühe verschwendete; es ist und bleibt gewickeltes Werg. Da kann ein für allemal nur die Polychromie aushelfen. Die Stoffe der Kleider sind mit großer Fertigkeit nachgebildet, namentlich schmatzt unser Publikum vor Freude über eine Naht in dem Ueberwurf. Warum mag ein Künstler von so entschiedenem Talent dem goldenen Kalbe der Mode nachlaufen? Denn ein Künstler ist Herr Malfetti trotz aller kleinen Kunststücklein, mit denen er auf einen flüchtigen Effekt hinarbeitet. Die Statue hat Leben und Ausdruck, das Fleisch ist vortrefflich modellirt, die Führung der Linien zeigt feines Gefühl, und an der Technik können unsere Künstler noch lange lernen. Ueberall brio, eleganza, noblesse! Gebrauchen wir nur diese fremden Worte, sie passen hier. Uebrigens schadet es auch nicht, daß auf unserem Friedhofe, der von verschiedenen mißlungenen Christussen wimmelt, einmal ein neues Motiv zur Geltung kommt. Eine Wiederholung desselben, wie sie ganz gewiß zu erwarten steht, da unser Publikum jubelt und kritiklose Geldprotzen auch bei uns nicht selten sind, dürfte freilich nicht zu den wünschenswerthen Dingen gehören.

Mehr entspricht der Würde des Platzes ein Denkmal, welches Professor Gasser in Wien für den Kaufmann Stotter ausführte. Christus sitzt in feierlicher Haltung, das Buch des Lebens in der Hand, in einer Nische aus grauem Granitmarmor von Neubaiern. Die Marmorstatue ist lebensgroß, schlicht und einfach, aber ernst und feierlich. Weniger gelungen scheinen die zwei Engelein, welche aus Florenz nach

Innsbruck verflogen, dort jedoch überall unter anderen Verhältnissen angebracht sind.

Meines Wissens erwähnen die Kunstgeschichten nirgends, daß Alexander Colin, welcher die berühmten Basreliefs am Monument des Kaisers Maximilian zu Innsbruck verfertigte, auch für den Erzguß modellirte. In der stattlichen Pfarrkirche zu Schwatz sieht man neben der Thüre, welche links in den Gottesacker führt, eine eherne Tafel von beiläufig 2 m. Höhe und 1¾ m. Breite eingemauert. Der obere Theil ist in drei ungleiche Felder abgetheilt, über dem großen mittelsten wölbt sich ein Bogenaufsatz. Hier sitzt Gott-Vater auf dem Throne, unter dem die Zeichen der vier Evangelisten angebracht sind, wie ihn die Apokalypse schildert mit dem Buch und dem Lamme, darüber auf dem Regenbogen die sieben Lampen. Im Mittelfelde kniet der Evangelist Johannes, ihm zu beiden Seiten malerisch angeordnet die vierundzwanzig Aeltesten, welche ihre Kronen darbringen. Die Inschrift darunter giebt einen Bibelvers der Apokalypse Kap. XI, 17 und zwar in der Uebersetzung Luther's: „Wir danken Dir Herr allmächtiger Gott 2c." In den schmäleren Seitenfeldern sehen wir rechts einen Knappen, links einen Schmelzarbeiter in der Tracht jener Zeit; diese beiden Figuren sind sehr schön. Unter dem Mittelfelde gruppirt sich in der ganzen Breite der Tafel die Familie des Verstorbenen, rechts er mit den drei Söhnen knieend unter dem Schutze Johannes des Täufers, links die drei Frauen sammt ihren Töchtern und einer Heiligen. Die Unterschrift lautet: „Anno domini 1573, den 15. Septembris ist allhie zu Schwatz | in Gott seeliglich entschlafen der edel und vöst Herr Hans | Dreyling zu Wagrain der ölter in seinem Leben | der f. d. Erzherzog Ferdinanden zu Oesterreich gewester Pergrath und Schmölz | herr in Tirol, dessen u. alle christgläubigen Seelen der allmächtig Gott gnedig sein wolle durch Jesum Christum unsern Herrn Amen." Zu unterst des Ganzen ist ein länglicher Schild mit der Inschrift: „Mir gab Alexander Colin den possen | Hans Christoph Löffler | hat mich gegossen | 1578." — Hans Dreyling war mit Colin und Löffler verschwägert. Das Grabmal Colin's, welches in der Mauer des Friedhofes zu Innsbruck eingelassen ist und bereits beschrieben wurde, trägt die Unterschrift: „Alexander Colin | der ernvest und kunstreiche Bild | hauer von Mecheln, so anno MDCXII | den XVII. Tag Augusti hier in Gott | entschlafen ist." Links davon lesen wir: „Maria Colinin geborene Flieschauerin | die erentugendhafte Frau ist den | andern vnli MDXCIV hier in Gott | seeliglich verschieden."

Das hiesige Ferdinandeum hat endlich mit dem ersten November für die Sonntage freien Eintritt gestattet. „Welche Großmuth!" möchten wir ausrufen; nur ist's im Winter in den ungeheizten Sälen zu kalt, um es auszuhalten. Die Fremden streichen von Anfang Juli bis Ende September; möge man dieses Vierteljahr, damit ja keiner, ohne zu zahlen entrinnt, die Bude gesperrt halten; die übrige Zeit dürfte man denn doch, um dem ursprünglichen Zweck des Ferdinandeums als einer tirolischen Bildungsanstalt zu entsprechen, wöchentlich zwei Vor- und Nachmittage, um Studirenden den Eintritt zu erleichtern, frei geben. Was dem Ferdinandeum entgeht, ließe sich dadurch wieder einbringen, daß man Gemälde, wie die des Herrn Franz Rabensteiner und August v. Wörndle, nicht mehr ankaufte.

Die hiesige Glasmalereianstalt von Neuhauser hat die neun Hauptfenster zur Weihe der neuen Marienkirche in Stuttgart, welche am 12. November erfolgte, geliefert. Die Bestellungen aus Amerika werden jetzt sparsamer, weil die nordamerikanische Regierung einen Eingangszoll von 40 Prozent fordert. Dafür wird an der Fortsetzung der Fenster des Domes zu Münster gearbeitet; ebenso wurde ein Mittelfenster für die Sternbergkapelle zu Prag bestellt. In die Kirche Groß-St. Martin zu Köln stiftet die Gemeinde drei Fenster zum fünfundzwanzigjährigen Priesterjubiläum ihres Pfarrers. Auch die Weihnachtsausstellung zu Wien wird die Anstalt in reichem Maße beschicken; sie hat neuerdings keine Kosten gescheut, um die profane Glasmalerei auf gleiche Höhe mit der kirchlichen zu bringen, und da jetzt die Nachwehen des Krachs allmählich verwunden werden, fehlt gewiß auch nicht der äußere Erfolg.

Dresden, im December 1879.

c. Bei einem Rückblick auf unser Kunstleben sei zunächst noch der akademischen Kunstausstellung gedacht, welche, um der Gleichzeitigkeit mit anderen Ausstellungen aus dem Wege zu gehen, diesmal früher im Jahre stattfand als sonst. Es waren gegen 330 Werke ausgestellt, darunter die Modelle von Prof. Donndorf's bereits besprochenem Corneliusdenkmal für Düsseldorf, ein prächtiges Porträt Ludwig Richter's von Prof. Pohle und noch einige andere ansprechende Arbeiten. Immerhin aber hätte man noch eine größere Betheiligung nicht nur der renommirteren einheimischen, sondern namentlich auch der auswärtigen Künstler erwarten dürfen. Leider haben die von Seiten der Akademie gemachten verdienstlichen Anstrengungen, unser Ausstellungswesen zu heben und insbesondere auch die auswärtige Kunstwelt für unsern Salon zu interessiren, noch immer nicht den erwünschten Erfolg. Jedenfalls unterschätzt man auswärts noch zu sehr die Vortheile, welche Dresden als Kunstmarkt bietet; sind

doch neuerdings, u. A. durch die Pröll=Heuer=Stiftung, bedeutende Mittel flüssig geworden, um Gemälde der Ausstellung für die Galerie anzukaufen, ein Umstand, der, wie man glauben sollte, bedeutendere auswärtige Künstler wohl zu einer größeren Beachtung der Ausstellung anregen könnte.

Nach Schluß der akademischen Kunstausstellung hat auch der Kunstverein seine Exposition wieder eröffnet und zwar mit Makart's Einzug Karl's V. in Antwerpen; ferner kam eine Reihe interessanter Arbeiten von dem rühmlich bekannten Leipziger Aquarellmaler C. Werner zur Ausstellung, ebenso eine, in hiesigem Privatbesitz befindliche Kollektion weiblicher Studienköpfe von F. A. Kaulbach, Knaus, Angeli u. A., unter welchen namentlich ein reizendes Köpfchen von Kaulbach's Hand durch feine Beseelung sich auszeichnete. Sodann bot Oberstlieutenant v. Götz, der innerhalb des Dresdener Künstlerhauses die Schlachtenmalerei mit viel Geschick vertritt, eine lebendig dargestellte Episode aus der Schlacht bei St. Privat; gute Landschaften lieferten R. Schuster in Stuttgart und E. Leonhardi in Loschwitz. Letzterer, von welchem man bisher immer nur freundliche Frühlingsbilder sah, malte diesmal in einem großen stimmungsvollen Bilde eine von dunklen Wetterwolken beschattete Gebirgswildniß. Eine lange Reihe von Entwürfen bezeugte von Neuem, in welcher regen Weise man in Sachsen bemüht ist, die Historienmalerei zu fördern und den öffentlichen Gebäuden des Landes zu einem passenden künstlerischen Schmucke zu verhelfen. Die ausgestellten Entwürfe waren das Resultat einer Konkurrenz, die zur Beschaffung eines malerischen Schmuckes für die Aula des Gymnasiums in Neustadt-Dresden ausgeschrieben worden war. Die Entwürfe waren von ziemlich ungleichem Werthe: zu den besten zählten die von L. Gey, F. Oehme und E. Schönherr. Gey's Entwurf wurde zur Ausführung angenommen, während die Arbeiten der beiden anderen genannten Künstler Preise erhielten. Auch an Skulpturen fehlte es der Ausstellung nicht; bot dieselbe doch den hiesigen Kunstfreunden wieder einmal Gelegenheit, an einer neuen Schöpfung Prof. Hähnel's sich zu erfreuen. Dieselbe, ein Relief, gehört dem idealen Darstellungsgebiete an, ein Gebiet, auf welchem des Künstlers Genius von jeher am glücklichsten sich bewegte. In dem Relief ergötzen sich Bacchus, Ganymed und Amor am Futterneide des Adlers und Panthers, welche sich um den Nektar streiten. Geistvoll erfunden, lebensfrisch durchgeführt und voll schalkhaften Humors, ist das Ganze zugleich von einer Formen= und namentlich Linienschönheit und einer ruhigen Abgeschlossenheit, welche das Werk den gelungensten Leistungen der neueren Plastik anreiht. Die neueste Erscheinung endlich, welche gegenwärtig dem Kunstvereinslokal ein zahlreiches Publikum zuführt, ist A. v. Werner's Kaiserproklamation in Versailles. Von der Münchener internationalen Kunstausstellung nach Berlin zurückkehrend, hat das Gemälde hierselbst Halt gemacht, welche Vergünstigung man der Huld unseres Königs verdankt, der auf die Bitte des Kunstvereinsvorstandes sich persönlich bei dem Kaiser dafür verwendete, daß das Bild in Dresden einige Tage ausgestellt werden dürfe.

Noch ist von einem größeren Gemälde hier Notiz zu nehmen, welches zum Besten des hiesigen Künstlerunterstützungsfonds in den letzten Wochen zur öffentlichen Ausstellung gelangte. Das Bild, bestimmt den Sessionssaal des Rathhauses zu schmücken, stellt die feierliche Begrüßung des Kronprinzen Albert von Sachsen an der Spitze der sächsischen Truppen durch den Rath zu Dresden am 11. Juli 1871 dar. Es ist von F. W. Heine ausgeführt worden, einem jüngeren, bisher hauptsächlich für die Illustration thätigen Künstler, und verdankt seine Entstehung einer Konkurrenz, welche die Herrmann=Stiftung im Jahre 1876 ausgeschrieben hatte. Zwar war in jener Konkurrenz der erste Preis dem Professor W. Scholtz zuerkannt worden, jedoch hatte derselbe freiwillig auf die Ausführung seines Entwurfes verzichtet. Heine hat den Vorgang geschickt illustrirt und seinem Bilde durch zahlreiche Porträts hiesiger bekannter Persönlichkeiten eine größere Theilnahme gesichert.

Auch unsere öffentlichen Kunstsammlungen boten durch neue werthvolle Erwerbungen dem Kunstinteresse reiche Nahrung. In einem früheren Berichte haben wir an dieser Stelle bereits berichtet, wie das Museum der Gypsabgüsse rüstig daran geht, Versäumtes nachzuholen, und wie dasselbe, unterstützt durch die ihm jetzt gewordenen größeren Räumlichkeiten, bald wieder den hohen Rang unter den deutschen Museen dieser Art einnehmen wird, den es früher inne hatte. Auch die übrigen Sammlungen, insbesondere die Gemäldegalerie, ist man von Seiten der Generaldirektion in ebenso reger wie erfolgreicher Weise bemüht, weiter zu entwickeln. Man hat nicht nur den Gemälden eine zweckmäßigere Anordnung gegeben, indem man namentlich die Werke der alten Meister von jenen der neueren Meister vollständig trennte und letztere in der zweiten Etage des Museums aufstellte; man hat auch zugleich den Bestand der berühmten Sammlung wesentlich bereichert. Nachdem die empfindlichsten Lücken in der Abtheilung alter Meister durch die Ankäufe der vorhergehenden Jahre ausgefüllt worden, hervorragende Werke auch weiter nicht zum Angebot gekommen, so hat die Generaldirektion seit zwei Jahren das Augenmerk hauptsächlich auf die Beschaffung von Gemälden neuerer Meister gerichtet. Meister, wie Lessing, Defregger, Kurzbauer, Pauwels, Calame, Gudin, Andreas Achenbach

u. A. haben glänzende Vertretung gefunden. Zu den neuesten Erwerbungen, welche im Laufe des Sommers in München gemacht wurden, gehört zunächst F. A. Kaulbach's im Geiste der alten Niederländer gemalter „Maitag", welcher die Besucher der letzten Münchener Ausstellung in hohem Grade zu fesseln verstand. Ferner ein prächtig gezeichnetes und fein gestimmtes Bild von Jos. Brandt, eine von Tscherkessen begleitete Proviantkolonne darstellend; ein trefflich kolorirtes, lebendig behandeltes Bild aus dem dreißigjährigen Kriege von Jos. Weiser, mit Mönchen, welche sich zur Vertheidigung ihres Klosters anschicken; eine ausdrucksvolle Darstellung: „Der Steuerzahltag" von H. Oehmichen, einem sächsischen Künstler, der sich in Düsseldorf zu einem tüchtigen Genremaler entwickelt hat. Weiter ist ein meisterlich durchgeführter weiblicher Studienkopf von Wilh. Leibl zu nennen, dann eine Landschaft, eine niederrheinische Stadt in Abendbeleuchtung, von Th. Hagen, dem Direktor der Kunst-Akademie zu Weimar, in welchem Bilde eine große Kraft und Tiefe der Farbe, überhaupt eine frappante Wirkung erzielt ist. Als der Galerie nicht minder würdig, ist diesen Erwerbungen noch eine Arbeit von Leon Pohle, das Bildniß des kürzlich verstorbenen Professors Peschel, anzureihen, eine vorzügliche Arbeit des genannten Künstlers, dessen Begabung für das Porträtfach sich immer erfreulicher entfaltet. Mit derselben Fürsorge, welche die Generaldirektion der Galerie widmet, ist letztere auch auf die Konservirung und, soweit es eben die vorhandenen Mittel erlauben, auf die Erweiterung und Vermehrung der übrigen Sammlungen bedacht. Von dem Eifer und dem Ernste, mit dem die Verwaltung ihre Aufgabe erfaßt, zeugte kürzlich erst wieder die Rede, in welcher der Generaldirektor, Staatsminister v. Gerber, in der Kammersitzung vom 1. Dezember für die unverkürzte Bewilligung des zur Vermehrung der Sammlungen bestimmten Regierungs-Postulats plaidirte. In warmen, zutreffenden Worten wies er auf die kulturhistorische Bedeutung der Sammlungen, auf die Nothwendigkeit ihrer Pflege, zumal in unserer Zeit des Materialismus, hin; Worte, die um so wohlthuender wirkten, je seltener die Kunst und überhaupt die idealen Interessen des Staates eine derartige eindringliche Fürsprache finden.

München, im Dezember 1879.

Zu den bedeutendsten Leistungen der Gegenwart auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste zählen ohne Frage die Radirungen J. L. Raab's, ein Cyklus Porträtfiguren nach van Dyck in der Münchener Pinakothek, welche der Künstler zur internationalen Ausstellung gegeben hatte. Der Kunsthändler Kaeser, vormals in Wien, nun in München wohnhaft, hat dem Professor Raab den Antrag gestellt, diesen Cyklus durch Hereinziehen ähnlicher Meisterwerke von Rubens, Rembrandt, Murillo 2c. bis zu einem halben Hundert Blätter zu erweitern.

Wie vor einiger Zeit gemeldet, hat die k. Staatsregierung die Originalkartons zu Echter's Wandgemälden im Münchener Centralbahnhof zu dem Zwecke durch Kauf an sich gebracht, dieselben nach dem bevorstehenden Abbruch des alten im neuen Bahnhof wieder ausführen zu lassen. Nun denkt man Seitens der Bauleitung noch an weitergehende künstlerische Ausschmückung des letzteren. Zu den bereits vorhandenen Kolossal-Statuen Watt's und Stephenson's sollen noch weitere kommen, und gegenwärtig hat im Kunstvereinslokale Fr. X. Barth eine Aquarell- und vier Bleistift- und Federskizzen ausgestellt, welche auf ein weiteres Unternehmen hindeuten, das den neuen Bahnhof zum Gegenstande hat. Es handelt sich nämlich um die Beschaffung mehrerer Glasgemälde für die Einsteigehallen, zu denen Barth im Auftrage der Bauleitung Entwürfe gezeichnet hat. Der größere ist zur Ausführung im westlichen Abschlusse der Einsteigehalle bestimmt und zeigt in Lunettenform die Munichia, von acht jungen Mädchen, den Repräsentantinnen der acht Kreise Bayerns, umgeben, die Ankommenden begrüßend. Zu ihren Füßen thront links der Alpenkönig auf vergletscherten Bergspitzen, neben ihm Adler und Gemse, während rechts die Flußnymphe der Isar den grünen Bergstrom aus mächtiger Urne entsendet, um welche Enzian und Alpenrose blühen. Die Komposition ist im großen idealen Stil gehalten und in schönen rhythmischen Linien aufgebaut. Die anderen Entwürfe zeigen die vier älteren Welttheile in reicher Renaissance-Umrahmung. Es ist lebhaft zu wünschen, daß die Baufonds die Ausführung gestatten und München, wo seit Jahren nur noch die kleine Kunst Pflege findet, endlich wieder einmal ein monumentales Kunstwerk erhält.

Ueber die Angelegenheit des Akademiebaues hört man, daß die Staatsregierung Angesichts der Finanzlage darauf verzichtet, noch in der gegenwärtigen Landtagssession einen Kredit für die Vollendung des Baues zu verlangen. In Folge dessen wird sich letztere voraussichtlich wohl um zwei Jahre verzögern. Dann sind auch noch die namhaften Einrichtungskosten zu beschaffen. Aus alledem aber erklärt es sich zur Genüge, daß der kostspielige Bau, über dessen Nothwendigkeit wenigstens in diesem Umfange die Meinungen schon von Anfang an weit auseinander gingen, sich nur weniger Freunde zu erfreuen hat, zumal im Landtage.

Im Kunstverein macht sich wie gewöhnlich die Mittelmäßigkeit breit. Es ist das eine nothwendige Folge der an der Akademie herrschenden äußerlichen

Richtung. Innerlich bedeutenden Arbeiten begegnet man kaum noch. Dahin ist Fr. X. Barth's in Aquarell gemalte Rinaldo-Episode aus Tasso's „Befreitem Jerusalem“ zu rechnen, in welcher der Künstler, gleich wie in der vorerwähnten Komposition, den Traditionen der Cornelianischen Schule folgt. Außerdem erfreuten A. Stademann durch einen prächtigen „Wintermorgen“ mit reicher Staffage, H. Rasch durch eine große Landschaft mit Rococco-Staffage, Ed. Grützner durch eine „Lustige Lektüre in der Klosterbibliothek“, Staebli durch eine im Stil Poussin's komponirte Landschaft, die nur durch das kalte Kolorit leidet, Diethelm Meyer durch eine lebensvolle „Hasli-bergerin“, W. Marc durch ein paar, wie immer, fein empfundene Genrebildchen, Ferd. Knab durch eine prächtige „Korinthische Ruine in der Campagna“, welche ich als des Künstlers bestes Werk bezeichnen möchte, Ed. Unger durch vier Kohlenzeichnungen „Die Elemente“ und sieben humoristische Federzeichnungen „Aus dem Gnomenleben“, E. T. Compton durch energische Aquarell-Landschaften, Olga Weiß durch fünfzehn Blätter Aquarelle, Blumen, und J. Echteler durch eine frische Porträtbüste.

Schließlich möchte ich noch neuer Prachtwerke des Fr. Hanfstängl'schen Kunstverlages gedenken. Es sind das: „Aus Arthur von Ramberg's Skizzenbuch“, „Herzensklänge. Ein Blüthenstrauß deutscher Kunst und Dichtung“, „Vautier-Album“ (12 Blätter) und „Das kgl. Maximilianeum zu München. Mit erläuterndem Texte von C. A. Regnet“. Auf den mehr als zweihundert Blättern aus Ramberg's Skizzenbuch finden wir eine Unzahl von mehr oder minder flüchtigen, aber allezeit geistvollen und charakteristischen figürlichen, architektonischen und landschaftlichen Typen und Motiven von der Hand des Künstlers, dessen vielseitige und gediegene Bildung mit ungewöhnlich scharfem Blicke für die Erscheinungen des Lebens und außerordentlich feinem Formensinne Hand in Hand ging; darunter gar Manches, was uns aus seinen ausgeführten Werken bekannt und lieb geworden. Mit Scenen aus dem Volksleben wechseln solche aus alten Märchen und von den Brettern, welche die Welt bedeuten. Neben der Quelle tiefsten Gefühls sprudelt die des köstlichsten Humors, und keine Periode von Ramberg's Kunstschaffen bleibt unvertreten. Die „Herzensklänge“ liegen bereits in zweiter Auflage vor und zeichnen sich durch glücklichste Wahl der Kunstblätter nach Steffan, Beyschlag, A. Bodenmüller, Vautier, Max, H. Kaulbach, Defregger ꝛc. wie durch die von umfassender Kenntniß der deutschen Lyrik der Gegenwart zeugende literarische Beigabe auf das vortheilhafteste aus. Der Verfasser des Textes zu den Blättern aus dem kgl. Maximilianeum stellte sich die Aufgabe, nicht sowohl die Gemälde zu besprechen als vielmehr die dargestellten Thatsachen nach ihrer ethischen, politischen und kulturgeschichtlichen Bedeutung in's Auge zu fassen. R.

Nekrologe.

Franz Ittenbach, einer der vorzüglichsten Vertreter der neueren christlichen Malerei, ist nach langen schmerzhaften Leiden in der Nacht vom 30. November zum 1. Dezember 1879 in Düsseldorf gestorben.

Er war den 18. April 1813 in Königswinter geboren und widmete sich zuerst dem Kaufmannsstande; bald aber erwachte sein Wunsch, Künstler zu werden, zu dessen Ausführung er sich zunächst nach Köln begab, um dort Unterricht im Zeichnen zu nehmen. Im Jahre 1832 bezog er die Düsseldorfer Akademie, wo er sich unter Theodor Hildebrandt, später aber hauptsächlich unter Wilhelm von Schadow zum religiösen Historienmaler ausbildete. Im Herbst 1839 unternahm er mit Schadow und Carl Müller eine Kunstreise nach Italien. Dort verweilte er über zwei Jahre. Darauf nahm er noch einen längeren Aufenthalt in München und kehrte dann nach Düsseldorf zurück, wo er seitdem mit kurzen Unterbrechungen, eifrig schaffend, gelebt hat. Er befaßt sich in seinen Gemälden mehr mit der Darstellung von heiligen Personen in ihrem allgemeinen Charakter als mit größeren Begebenheiten, die ihm nicht so gut gelangen als die ersteren. Jedenfalls aber gehört er zu den hervorragendsten Meistern der Düsseldorfer Schule wie überhaupt der kirchlichen Historiemalerei unserer Zeit, da sich seine zahlreichen Werke sämmtlich durch eine überaus innige Empfindung, Lieblichkeit des Ausdrucks, Sorgfältigkeit der Behandlung und große Einfachheit in der Anordnung und in den Motiven auszeichnen. Seine Zeichnung ist stets edel und korrekt, seine Farbe zwar nicht energisch, aber von wohlthuender Harmonie, und die aus voller Ueberzeugung stammende Gläubigkeit der Auffassung trägt zu dem günstigen Gesammteindruck seiner Schöpfungen wesentlich bei. An allgemeiner Anerkennung hat es ihm auch ebenso wenig gefehlt, wie an äußeren Auszeichnungen. So verlieh ihm der König von Preußen den Professortitel und den Kronenorden und der König der Belgier den Leopoldorden. Er war Mitglied der Wiener Akademie und im Besitz der Ausstellungsmedaillen von Köln (1861), Berlin (1868) und Besançon. Ittenbach hat sich nicht nur als Oelmaler sondern auch in der Frescotechnik erfolgreich bewährt. Er war mehrere Jahre hindurch mit Deger und den Brüdern Carl und Andreas Müller bei der malerischen Ausschmückung der St. Apollinariskapelle bei Remagen am Rhein beschäftigt, wo er die Einzelfiguren des heiligen Apollinaris, des Apostels Petrus und der vier Evangelisten ausführte, denen sich „Joachim und Anna“, „Die kleine Maria, welche sich dem Tempeldienst widmet“, „Die Grablegung der Maria durch die Apostel“, „Die Darstellung Christi im Tempel“, „Der junge Christus unter den Schriftgelehrten“ und „Petri Schlüsselamt“ als reichere Kompositionen anreihen. Auch in der Quirinuskirche in Neuß malte er 1864 vier Altarbilder al fresco. Von seinen vielen Oelgemälden sind hervorzuheben:

„Christus am Kreuz mit Maria und Johannes“ (1845, Altarbild für die katholische Kirche in Königsberg), „Die Taufe Christi“ (1849, Altarbild für die Garnisonkirche in Düsseldorf), „Christus am Kreuz“ (1850, angekauft vom Kunstverein in Prag), „Sta. Anna“ (1851, Altarbild für die katholische Kirche in Allendorf), „Ein Altarbild in fünf Theilen mit Darstellungen der h. Andreas, Francisca Romana, Josef, Rudolf und Elisabeth von Thüringen“ für die Fürstin Liechtenstein in Wien (1851), „Maria als Fürbitterin“ (1852, Altarbild für die Rochuskapelle in Pempelfort bei Düsseldorf), „Die heilige Jungfrau auf dem Thron“ und „Mariä Himmelfahrt“ (1858 bis 1861, zwei große Altarbilder mit Seitenflügeln für die St. Remigius-Kirche in Bonn), „Die heilige Familie“ (1861, ebenfalls ein Altarbild mit Flügeln für die Schloßkapelle des Fürsten Liechtenstein in Wien), „Die heilige Familie mit St. Ignatius und Sta. Theresia (für den Altar der Schloßkapelle des Herzogs von Hamilton in Baden-Baden), „Madonna mit dem Kinde“ (1862, für den Reise-Altar des Grafen Schönborn), „Madonna und Kind“ auf Goldgrund, für die Kaiserin Eugenie von Frankreich (1864), „Vier Altargemälde für die St. Michaeliskirche in Breslau (1865—68), von denen besonders wieder eine Maria mit dem Christuskind zu rühmen ist, fünf Chorbilder für die Schloßkirche zu Pförten, „Die heilige Familie in Aegypten“ (1868, in der Preußischen Nationalgalerie in Berlin, gestochen von Rudolf Stang), eins seiner besten Werke, und noch manche größere und kleinere Altar- und andere Bilder, worin er immer wieder mit Vorliebe die Madonna mit dem Kinde darstellte, wie auch noch auf einem seiner letzten, das sich 1879 in der Internationalen Kunstausstellung in München befand. Mehrere seiner Arbeiten sind vervielfältigt. Ittenbach war auch ein trefflicher Porträtmaler und hat als solcher in den Bildnissen des Erzbischofs Clemens August von Köln, der Königin Stephanie von Portugal und anderer mehr oder minder bekannten Personen Werke geschaffen, die zwar an Zahl seinen kirchlichen Schöpfungen nicht gleichkommen, an Werth aber denselben ebenbürtig erscheinen.

Moritz Blanckarts.

Kunsthandel.

P. S. **Neue Photographien aus Siena und Umgebung.** Die Sammlung der in Kunstkreisen rühmlich bekannten photographischen Aufnahmen des Cav. Paolo Lombardi zu Siena hat im Laufe der letzten Zeit einen an Zahl und Werth bedeutenden Zuwachs erfahren. Die Monumente Siena's und seiner Umgebung sind mehr und mehr vervollständigt, und dabei ist nicht nur den Ansprüchen des großen reisenden Publikums, sondern auch den Anforderungen der Fachleute in sehr verdienstlicher Weise Rechnung getragen worden. So liegt z. B. das Hauptwerk des Matteo di Giovanni in Madonna delle Nevi in einer Reproduktion vor, deren Schärfe und Klarheit geradezu frappirt, wenn man die Dunkelheit des Aufstellungsortes in Betracht zieht, desgleichen Pietro Lorenzetti's thronende Madonna in der zwei Stunden vor der Stadt gelegenen Capella del Martirio di S. Ansano a Dofana und andere wichtige Malereien. Von den Chorstühlen des Domes sind weitere Stücke mit geschmackvoller Auswahl und in einem Format aufgenommen worden, das auch den Bedürfnissen der kunstgewerblichen Praxis gerecht wird. Die Fresken Sodoma's in Montoliveto und S. Anna in Creta liegen jetzt komplet vor; aus ersterem Kloster ist auch die schöne Thür des Fra Giovanni da Verona in Totalansicht und Details photographirt worden. Ergänzt wurden sodann die Reproduktionen der Monumente von S. Giovanni d'Asso, Pienza und Montepulciano, unter welchen letzteren besonders die vorzüglich gelungenen der Marmorreliefs im Dom Hervorhebung verdienen. Aus Asciano seien angeführt die architektonischen Aufnahmen von der Collegiata, unter den zahlreichen Malereien Sassetta's schöne Geburt Mariä und die plastischen Gegenstände aus S. Francesco. Das kunstreiche San Gimignano lieferte eine Reihe Photographien, die sich den Alinari'schen durchaus ebenbürtig zur Seite stellen und unter denen namentlich die Details von den Fresken Ghirlandajo's wie von den Skulpturen des Benedetto da Majano hervorragen. Das wenig bekannte Monte Sansavino ist durch Aufnahmen der beiden Altäre in S. Chiara, von denen der eine ein Jugendwerk des großen Andrea, eines höchst anmuthigen Robbiareliefs der Geburt Christi ebendaselbst und ferner der Façade des von Antonio da Sangallo erbauten Palazzo Pretorio, leider wegen der geringen Breite der vorbeiführenden Straße in allzu naher Perspektive, sowie der von demselben Meister stammenden gegenüberliegenden Loggia vertreten.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. B. **Kunst- und Gewerbe-Ausstellung in Düsseldorf.** Die Kunst- und Gewerbe-Ausstellung zu Düsseldorf d. J. 1880 wird sich zugleich, als vierte allgemeine deutsche, an die dritte 1868 zu Wien gehaltene anschließen und die Entwickelungsgeschichte unserer Kunst, innerhalb der letzten zwölf Jahre bis auf die Gegenwart, in historischer Reihenfolge veranschaulichen. Die erste allgemeine deutsche Kunst-Ausstellung fand 1858 zu München statt, mit der zweiten war 1863 die Eröffnung des Museums Walraf-Richartz zu Köln verbunden, und die dritte 1868 bildete zugleich eine würdige Einweihung des Wiener Künstlerhauses. Bei der Düsseldorfer Genossin werden siebzehn Säle, darunter sechzehn mit Oberlicht versehene, deren Flächenraum zwischen 25 zu 15, und 15 zu 8 Quadratmeter variirt, zur Aufnahme der deutschen Kunst vorbereitet; der ihr gewidmete Holzbau liegt zur Linken vom Haupteingange und ist durch einen Hof von den für das Kunstgewerbe bestimmten Sälen getrennt. Von allen Seiten sind bereits Anmeldungen eingelaufen, aus öffentlichen und Privatsammlungen soll die Elite des innerhalb der letzten zwölf Jahre Geschaffenen vereint wirken, und die Ateliers werden das Neueste auf allen Gebieten dazu beisteuern. Auch die kunstgewerblichen Alterthümer sollen in reicher Fülle zusammengebracht werden. Und daneben bereitet man sich in den großen Fabriken der Rheinlande, Westfalens und Hessen-Nassau's rüstig zur Beschickung der Gewerbe-Ausstellung vor, denn ein Jeder möchte sein Scherflein beitragen, damit die deutsche Industrie sich, durch Einheit stark, so vortheilhaft wie möglich präsentire. Die Gewerbe-Ausstellung wird sich auf diese Provinzen beschränken, die Kunst-Ausstellung lädt ganz Deutschland zur Mitwirkung nach Düsseldorf. Die Jury für die Letztgenannte wird nach den Bestimmungen des Statuts der deutschen Kunstgenossenschaft, deren Anregung die erste allgemeine deutsche Ausstellung 1858 in's Leben rief, aus allen deutschen Kunstkörperschaften rekrutirt sein. Für die Erwerbung hervorragender Schöpfungen sind bereits reichliche Mittel in Aussicht genommen, so daß das Gesammtunternehmen unter den günstigsten Auspicien statt zu finden verspricht.

Vermischte Nachrichten.

F. **Berliner Weihnachtsmesse.** Zur festgesetzten Stunde wurde in den oberen Räumen des festlich geschmückten Architektenhauses die bereits am Tage vorher noch während der ersten Anfänge ihres Arrangements mit dem Besuch des Kronprinzen beehrte diesjährige kunstgewerbliche Weihnachtsmesse eröffnet, — die dritte in der Reihe dieser zu Kunst und Genuß einladenden Schaustellungen, die sich schnell die rege Gunst und Theilnahme des Berliner Publikums erorbert haben und sich dieselbe allem Anschein nach dauernd bewahren werden. Zwar

fehlen in den Reihen der Aussteller diesmal einige Namen von gutem Klang, die man auch in dem unteren, das von der eigentlichen Weihnachtsmesse gebotene Bild nach verschiedenen Seiten hin ergänzenden Saale der permanenten Bau-Ausstellung vergeblich suchen würde; die Fülle des Vorhandenen aber und die durchgängige Tüchtigkeit der vorgeführten Leistungen, unter denen das wenige Mittelmäßige, das von den Augen der sichtenden Jury übersehen wurde, nahezu verschwindet, macht diese Lücken nicht entfernt so empfindlich, wie dies noch vor wenigen Jahren der Fall gewesen sein würde, und während das Fortbleiben jener Einzelnen wohl nur einer vorübergehenden Ermüdung durch die Anstrengungen der diesjährigen Gewerbe-Ausstellung zuzuschreiben ist, treten auf der anderen Seite bereits wieder neue Erscheinungen auf, die das volle Gegentheil eines Stillstandes beweisen. Den effektvollsten Schmuck der Wände des Treppenhauses und der oberen Säle bilden auch in diesem Jahre die von Ehrenhaus und Gerson hergegebenen farbenreichen Teppiche, denen A. Müller als Erzeugnisse heimischer Kunstfertigkeit seine gediegenen, stilvoll gemusterten Möbel- und Vorhangstoffe und seine theils durchweg farbigen, theils nur mit trefflichen Bordüren gezierten Tischgedecke anreiht. Neben den duftigen Spitzen von J. Link und den in Geschmack und Technik vollendeten Stickereien aus dem Atelier der Frl. Bessert-Nettelbeck fällt die Vertretung der Textilindustrie sodann vornehmlich den verschiedenen, zumeist von durchgreifender Geschmacksreform zeugenden Einzelstücken und Kollektionen weiblicher Handarbeiten zu, unter denen die stattlichste und vielseitigste diejenige des Vereins der Künstlerinnen ist. Sie umfaßt nicht blos das Gesammtgebiet weiblicher Handarbeit im engeren Sinne, sondern außerdem noch eine stattliche Auswahl in jedweder Technik verzierter, mannigfachster Gebrauchs- und Luxusgegenstände, unter denen neben Malereien auf gewebten Stoffen, auf Holz, Thon, Glas und Stein vor allem eine Reihe von Kästchen, Rähmchen 2c. in außerordentlich gefälliger, geometrisch gemusterter Holzschnitzerei bemerkenswerth hervortritt. Auf dem Gebiete der Lederindustrie stehen die bekannten Namen Kullrich mit seinen Albums, Blankenburg mit seinen technisch fast unübertrefflichen Mosaikarbeiten und Vogt & Sohn mit ihren Einbänden ebenso voran, wie Barillot als Elfenbeinschnitzer und H. Müller in seiner ansprechenden Specialität, dem mit Gold und Silber eingelegten Schildpatt, excellirt. Auch die mit kaum nennenswerthen Ausnahmen durchweg im Charakter der Renaissance gehaltenen, durch maßvolles Schnitzwerk, durch Intarsia und durch Metalleinlagen dekorirten Möbel, zumeist bereits in der Gewerbe-Ausstellung gesehene Stücke bester Arbeit, denen sich, als um seiner Herkunft willen interessant, ein einfach gegliederter, aus den eichenen Balken des alten Nikolai-Kirchthurms hergestellter Schrank gesellt, entstammen den längst auf diesem Gebiete renommirten Werkstätten, während auf dem Felde der Keramik, auf dem das Porzellan nur durch eine reichhaltige und gewählte Kollektion der kgl. Manufaktur repräsentirt wird, sofort die mehr und mehr sich ausbreitende Pflege der Majolikamalerei in's Auge fällt. Neben den vorzüglich vertretenen Etablissements von Oest & Drews machen sich hier als jüngere Kräfte Schenker & Godeschweg in vortheilhaftester Weise bemerkbar, und an sie reiht sich eine ganze Sammlung meist von Frauenhand herrührender Arbeiten, die, zum Theil sehr ansprechend, allerdings nicht selten auch über die durch strengere Stilgesetze und durch das Maaß des vorhandenen künstlerischen Könnens gebotenen Grenzen hinausschießen. Gleich gelungen in der Zeichnung ihrer leichten graziösen Ornamente wie in ihrem brillanten Schliff sind dagegen die von M. Wentzel in Breslau eingesandten Krystallgläser, die sich den längst anerkannten prächtigen Heckert'schen Erzeugnissen gesellen. Von den Ausstellern der Metallindustrie endlich stehen Sy & Wagner mit farbenprächtig ornamentirten Silbersachen, mit einem von Bastanier gemalten Kästchen in Limousiner Email und mit auserlesenen Schmuckgegenständen, unter denen ein von Luthmer entworfenes großes Collier auffällt, in erster Linie, ohne jedoch die nicht minder gediegenen und stilvollen Arbeiten von Schaper und die graziösen, in oxydirtem und vergoldetem Silber ausgeführten Schmucksachen von Schade zu verdunkeln, während auf dem Gebiete der Bronze nach wie vor O. Schulz den Vorrang behauptet und neben ihm Czernikow & Busch sowie ferner R. Falk mit seinen Metallätzungen, Grohe mit seiner geschickten Imitation tauschirter Arbeit und Paul & Hoffmann mit ihren unter Mitwirkung tüchtiger Künstler sich immer mehr vervollkommnenden galvanoplastischen Erzeugnissen Erwähnung fordern. Glänzender als je erscheint sodann noch das Berliner Email in der das Beste ihrer Produktion fast vollständig umfassenden Ausstellung der Werkstatt von Ravené und in den Kollektionen von Laue und von R. Lehmann, einem dritten, hier zum ersten Male und sofort achtunggebietend auftretenden Repräsentanten dieses vornehmen Industriezweiges.

S. **Verkauf einer päpstlichen Sammlung.** In den römischen Blättern macht gegenwärtig der Verkauf einer bisher wenig bekannten, aus der päpstlichen Villa zu Castelgandolfo stammenden Sammlung von Majoliken viel von sich reden, die, 33 an der Zahl, nach Maßgabe der dafür ausgezahlten Summe jedenfalls einen ansehnlichen Kunstwerth repräsentiren. Den in Rom hierüber kursirenden Notizen, über deren Zuverlässigkeit sich bei der Publicität der Angelegenheit voraussichtlich bald Näheres herausstellt, entnehmen wir, daß ein früherer Beamter der genannten Villa, dem als Unterhändler 3000 Lire in Aussicht gestellt gewesen seien, Leo XIII. zum Verkauf der nach seiner Aussage werthlosen und zu der vom Papste vorgeschlagenen Ueberführung in den Vatikan durch ihre zum Theil anstößigen Malereien (!) ungeeigneten Objekte beredet habe. Die Käufer, der bekannte römische Antiquar Giacomini und ein früherer Inspektor der öffentlichen Sicherheit (!) Paolini, hätten dem Kardinal Nina 22000 L. ausgezahlt und sodann die Sammlung für 40000 L. einem Senator, dem Herzog della Verdura, überlassen. Das Gerücht, daß der Letztere dieselbe bereits nach Paris verkauft habe, hat sich nicht bestätigt, sie soll sich vielmehr noch zu Rom in seinen Händen befinden. Es bleibt nunmehr zu erwarten, welche Stellung die italienische Regierung zu dieser Sache nehmen wird, bei der es sich um Eigenthum des Staates handelt, indem Art. 5 des Garantiegesetzes der Veräußerung der dem päpstlichen Stuhle zur Nutznießung belassenen Villa von Castelgandolfo ebenso wie des vatikanischen und lateranensischen Palastes mit Inbegriff ihrer Kunstgegenstände entgegensteht, eine Bestimmung, deren Kenntniß man freilich bei sämmtlichen in der Angelegenheit Betheiligten sollte voraussetzen dürfen. Die Richtigkeit der von Seiten der Käufer gebrauchten Ausflucht, daß die in Rede stehende Sammlung zum Privateigenthum Pius' IX. gehört habe, wird mit dem Bemerken in Abrede gestellt, daß dieselbe weder im Inventar noch im Testament des verstorbenen Papstes figurirt, also Nationaleigenthum ist. — Was die Provenienz der Majoliken betrifft, über deren Bestand nähere Notizen zu erwarten stehen, so wird die Vermuthung aufgestellt, daß dieselben ebenso wie diejenigen des Museo nazionale zu Florenz durch Erbschaft von den Herzögen von Urbino in den Besitz der Medici übergingen. Die genauen Verzeichnisse der urbinatischen Kunstgegenstände werden jedenfalls Licht über diese Frage verbreiten.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Andreä, Gedanken, Studien und Erfahrungen auf dem Gebiete der Glasmalerei. 8⁰. 31 S. Leipzig, Naumann. Mk. –. 75.

Braun & Cie., Ad., Catalogue général des Photographies inaltérables au charbon faites d'après les originaux des principaux musées d'Europe et des collections particulières les plus remarquables. 8⁰. Paris 1880.

Haugk, Guido, Die subjective Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls. Mit 2 Figuren. Tafeln. 8⁰. 147 S. Stuttgart, K. Wittwer. Mk. 5. —.

Jordan, M., Stammbuch der National-Galerie. 24 Radirungen von E. Forberg, H. Meyer u. A. 4⁰. Berlin, R. Schuster. Mk. 100. — resp. 50. —.

Köstlin, K., Chronologischer Grundriss der Kunstgeschichte in Tabellen. Mk. 1. —.

Kraus, F. X., Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer. 1. Lieferung 8⁰, 96 S. Mk. 1. 80.

Weishaupt, H., Die Perspektive des Malers mit Begründung ihres Prinzips und der zur praktischen Anwendung geeigneten Constructionsweisen Mit einem Atlas, bestehend aus 24 lithographischen Tafeln und 52 Holzschnitten im Text. 8⁰. 147 S. München, Merhoff. Mk. 8. —.

Zeitschriften.

L'Art No. 257 u. 258.
Les jetons et les armoiries de l'Académie Royale de peinture et de sculpture von J. J. Guiffrey. (Mit Abbild.) — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild. — Les expositions artistiques de Marseille von Louis Brès. (Mit Abbild.) - Notice sur quelques peintures murailles par Corot, von A. Robaut. (Mit Abbild.)

Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen. No. 1.
Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts, von J. Friedländer. — Unbeschriebene Blätter des XV.—XVII. Jahrh. im Kupferstichkabinet, von Fr. Lippmann. (Mit Abbild.) — Die Sarkophage der Sacristei von S. Lorenzo, von H. Grimm. (Mit Abbild) — Autographen von Dürer im Kupferstichkabinet, von Fr. Lippmann. (Mit Abbild.) — Wandmalereien im Prämonstratenserkloster in Brandenburg, von Alwin Schultz. — Zur Entstehungsgeschichte des Crucifixes, von E. Dobbert. (Mit Abbild.

Journal des Beaux-Arts. No. 22.
Du génie de l'art plastique. — Demay: Le costume au moyen-âge d'après les sceaux.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums 171.
Die Kunst in Japan, von H. Tschudi.

Illustrirte Zeitung. No. 1900.
Die Enthüllung des deutschen Kriegerdenkmals auf dem Kirchhof zu Brüssel. — Das Denkmal des Herzogs Carl von Braunschweig in Genf, von G. Becker. (Mit Abbild.)

Unsere Zeit. No. 24.
Tizian's Geburtsstätte, von A. v. Eichthal.

Inserate.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Geschichte der Malerei,

von

Alfred Woltmann.

I. Band: Alterthum (von K. Woermann) u. Mittelalter.

Mit 140 Illustrationen br. M. 13.50, geb. M. 15.50.

Vom zweiten Bande liegen die ersten beiden Lieferungen (Malerei des 15. Jahrh. diesseits der Alpen) vor. Das Ganze wird drei Bände von annähernd gleichem Umfange (ca 30—33 Bogen) umfassen.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1880 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden,** von Oesterreich nach **Regensburg,** vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg im Dezember 1879. (1)

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Humoristische Beiträge,

welche dazu dienen sollen, in einem illustrirten Journale in Verbindung mit entsprechenden Bildern zur Veröffentlichung zu gelangen, werden unter sehr **vortheilhaften Honorarbedingungen** zu acquiriren gesucht. Die Beiträge können sowohl in einzelnen Scherzen als in Humoresken (gereimt oder in Prosa) bestehen, doch dürften letztere nur kurz sein, da sie gleichzeitig mit 6—12 darauf bezüglichen Bildern auf **einer** Seite gewöhnlichen Journal-Formates erscheinen müßten. Bedingung ist, daß die einzusendenden Humoristica noch nirgends im Drucke veröffentlicht worden sind. Zuschriften wollte man gefälligst **unter O. 6273I an Herren Haasenstein & Vogler in Frankfurt a. M.** richten. (1)

Hugo Grosser, Buch- & Kunsth.
Leipzig, Lange Str. 35.

Soeben erschien und ist durch jede Kunsthandlung, **wie auch durch den Unterzeichneten direkt zu beziehen:**

Illustr. Generalkatalog

der photographischen Kunstanstalt von

Ad. Braun & Co. Dornach u. Paris

mit einem Vorwort von

(3) **Paul de Saint-Victor.**

Lex. 8⁰ V u. 350 S. eleg. broch.
Preis 4 Mark.

Außer diesem prachtvollen Kataloge hält **sämmtliche Musterbücher** des Hauses stets zur Verfügung der geehrten Interessenten

Der Vertreter der photogr. Kunstanstalt von **Ad. Braun & Co.**

Hugo Grosser, Buch- u. Kunsthandlung.
Leipzig, Lange Str. 35.

Zu verkaufen.

1. Ex. Zeitschrift f. bildende Kunst, nebst Kunstchronik Jahrg. 1874—79 mit Register zu Bd. 9—12. Tadelloses, vollständiges Exemplar in ca. 6 Bände gebunden. Offerten mit Preisangabe sub **L. Z. 132 durch die Expedition dieses Blattes.** (3)

Antiquar **Kerler** in Ulm
kauft (10)
Nagler's Künstlerlexicon. 22 Bde.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. **Carl Lemcke.**

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage
Mit Illustrationen.
1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.;
geb. 11 Mark.

Hierzu eine Beilage von G. Eichler in Berlin und eine desgl. von Rud. Schuster in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

31. December

Nr. 12.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1879.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

An die Vorstände der Kunstvereine

richten wir hiermit die Bitte um baldige Einsendung der die verschiedenen lokalen Kunstausstellungen betreffenden Angaben, um den Kunstausstellungskalender für 1880 so bald und so vollständig wie möglich zusammenstellen zu können.

Die Redaction und Expedition der Zeitschrift für bildende Kunst.

Korrespondenz.

New-York, im November 1879.

O. A. Die stille Jahreszeit, durch einen ungewöhnlich warmen, schönen Herbst verlängert, hat gegenwärtig denn doch ihr Ende erreicht, und mit dem Aufschwung in Handel und Gewerbe fängt es auch auf dem Gebiete der Kunst mehr und mehr an sich zu regen. In der permanenten Ausstellung der Werke amerikanischer Maler in der Kurtz'schen Galerie findet man eine reichhaltige, interessante Sammlung, in der sowohl die ältere, akademische als auch die moderne, an europäische Schulen sich anlehnende Richtung in mehreren ihrer hervorragendsten Repräsentanten vertreten ist. Albert Bierstadt, der Maler des fernen Westens, ist durch eine größere Landschaft repräsentirt, einen jener strahlenden, rothglänzenden Sonnenuntergänge, wie sie dem Gebiete jenseit der Felsengebirge eigen sind. Mit vollem Glauben an die Gewissenhaftigkeit des Künstlers in der Wiedergabe dieser Farbenglut nehmen wir das in vieler Hinsicht verdienstvolle Bild auf, aber es ist eine oft gemachte Erfahrung, daß die Momente, in denen die Natur gleichsam verklärt erscheint, und die ihrem Wesen nach nur von sehr kurzer Dauer sein können, so sehr sie uns auch in der Wirklichkeit ergreifen mögen, uns in der Darstellung gewöhnlich weniger anziehen, als wenn die Natur uns in ihrem Alltagskleide entgegentritt, in ihrer heitern und trüben Laune, wie wir sie durch's Leben in Freud und Schmerz gekannt haben. — Eine Mondscheinlandschaft und eine andere mit schwarzen Sturmwolken von Charles Miller sind zwei schöne Werke, die anziehendsten unter manchen guten Landschaften, welche sich zusammengefunden haben. Wm. Chase und Walter Shirlaw, die beide unter die begabtesten der jüngeren Künstler zählen, haben Bilder aus dem Thierleben ausgestellt; Chase einen prachtvollen Kakadu, der, auf dem Rande eines Metallgefäßes sitzend, das mit abgepflückten Blüthen gefüllt ist, nach Art dieser Thiere sein Spiel damit treibt. Neben dem Gefäß steht eine dunkelgrüne Vase, worin lange, weißgelbliche, federartige Blumen stecken; dahinter steht ein kupferner Teller, und ein dunkelrother Hintergrund bildet den Schluß. Trotz der ausgesprochenen Absicht, Farbeneffekt und Virtuosität zu entwickeln, gehört das Bild doch nicht in die Kategorie der bloßen Bravourstücke, denn der Mittelpunkt ist der Kakadu, in dem die Eigenthümlichkeiten dieser liebenswürdigen, für den Vogelfreund so reizenden Thiere mit ansprechendster Treue wiedergegeben sind. Walter Shirlaw hat in einem kleinen Bildchen einen Hund dargestellt, mit der Unterschrift: „Disconsolate“, und der Beschauer empfängt auch einen wehmüthigen Eindruck, denn das arme Thier ist angekettet und denkt augenscheinlich sehnsüchtig an seine zwei- und vierbeinigen Freunde und Genossen, die er — gleichviel wie nah oder fern sie sein mögen — nicht erreichen kann. Man gäbe etwas darum, ihn frei machen zu können. Es ist ein echtes Genrebild

aus dem Thierleben. Von Eastman Johnson, dem Maler des amerikanischen Volkslebens, zumal des Treibens der Kinder, finden wir ein reizendes, hellfarbiges kleines Mädchen, das in der Scheune im Stroh drei Eier gefunden hat und im Begriff ist, die Beute vergnügt fortzutragen, dabei aber doch eine gewisse Besorgniß verräth, sei es nun Furcht vor der bestohlenen Mutter Henne oder vor deren Besitzerin. — Ein ansprechendes Genrebild von Cham, „Zweite Kindheit" benannt, stellt ein liebenswürdiges altes Paar dar, welches sich mit dem allbekannten Kinderspiel unterhält, einen über die Hände geschlungenen Bindfaden durch vorgeschriebenes Abnehmen in neue, abwechselnde Verschlingungen und Formen zu bringen. Die alten Leute sind übrigens keineswegs kindisch, sondern zeigen durch ihr Lächeln deutlich, daß das Spiel nur eine Reminiscenz aus ihrer Jugendzeit ist, in der sie sich vor mehr als sechzig Jahren schon als gute Gefährten damit unterhielten. — Der Fortschritt in der Genremalerei unter den hiesigen Künstlern giebt sich überhaupt in jeder Ausstellung kund. Guy, Dielman, J. G. Brown und Morgan haben hübsche Kinderbilder ausgestellt, der Letztere auch einen Karnevalszug mit Fackelbeleuchtung vor Notre Dame in Paris, Louis Tiffany eine Straßenansicht, Baird, J. O. Wood und die beiden Hart Viehstücke, de Haas, Nicoll, Linford, Mc. Entee und die beiden Richard Marinen und Landschaften.

In der Knoedler'schen Galerie, die nie der Anziehungspunkte ermangelt, befindet sich diesen Herbst eine Sammlung so auserlesener Werke ausgezeichneter europäischer Künstler, daß man sich wahrhaft daran erfrischen kann. Wo die Namen Dupré, Daubigny, Corot, Boltz, Munkacsy, Maure, Bouguereau, Schreyer, Ximenes y Aranda, Monike, Perault, Jaque und Seignac sich vereinigt finden, da ist man sicher, in gute Gesellschaft zu kommen. Als ein erfreulicher Beweis der Würdigung von Seiten der wohlhabenden kauffähigen Kunstfreunde ist zu erwähnen, daß mehrere der werthvollsten Bilder bald nach ihrem Erscheinen wieder verschwanden, weil sie sofort verkauft worden waren.

Seit Kurzem ist auch die Lenox Gallery nach ihrer Ueberführung in die neuen ihr bestimmten Räume wieder dem Publikum zugänglich. Diese Sammlung, bestehend aus 146 Bildern und einigen Skulpturen, wurde von James Lenox, einem warmen Kunstliebhaber angelegt, der sie sammt einer werthvollen Bibliothek der Stadt vermachte, und dieser Hinterlassenschaft noch die Mittel hinzufügte, um ein entsprechendes Gebäude dafür herzustellen. Dies ist nun schon seit einiger Zeit vollendet; in der fünften Avenue, dem Centralpark gegenüber, erhebt sich ein hoher, stattlicher Mittelbau mit zwei vorspringenden Flügeln, in welchem augenscheinlich reichlich Raum ist, um noch größere Sammlungen unterzubringen. Der erste Stock ist für die Bibliothek bestimmt, die aber noch nicht vollständig geordnet und daher dem Publikum vorläufig nicht zugänglich ist. Eine schöne Treppe führt in die oberen Räume, zuerst in den Vorsaal, wo die Skulpturen aufgestellt sind, und aus diesem in die Galerie, welche mit Oberlicht versehen ist. Das Material ist einfach und gediegen, der Fußboden namentlich geschmackvoll in Holz eingelegt. Zu bedauern ist es, daß die Bronzebarriere, welche die Bilder vor Berührung und Beschädigung schützen soll, so weit vorspringt, daß es unmöglich ist, so nahe heranzutreten, als zum Anschauen der zahlreichen kleinen Darstellungen unerläßlich ist. Viele derselben hängen auch viel zu hoch, ein Uebelstand, der höchstens in alten, überfüllten Räumen zu entschuldigen wäre. Die Gegenwart Jakob und Salomon Ruysdael's erfährt man eigentlich nur aus dem Kataloge. Den Hauptanziehungspunkt bildet gegenwärtig Munkacsy's „Milton, seinen Töchtern diktirend", welches Bild nach seinen Reisen durch Europa hier eine bleibende Stätte gefunden hat; denn Robert Lenox Kennedy, auch ein hiesiger Kunstfreund, hat es der Stadt zum Geschenk gemacht. Welchen Eindruck es auf das Publikum macht, läßt sich nach der kurzen Zeit seit der Eröffnung der Galerie noch nicht mit Sicherheit sagen, keinenfalls lautet das Urtheil der Kritik besonders günstig. Man erkennt die technische Virtuosität an, die Meisterschaft in der Behandlung der äußeren Umgebung, aber man beklagt den Mangel an innerem Leben und eigentlichem Inhalt, man vermißt Porträtähnlichkeit und historische Treue in der Auffassung der Gestalten, welche wenig oder nichts von ihren historisch festgestellten Eigenthümlichkeiten wiederspiegeln. Ein längerer, eingehender Artikel in der New-York Tribune, offenbar von kundiger Hand geschrieben, beleuchtet diese schwachen Seiten ziemlich scharf, und man muß zugeben, daß der Kritiker recht hat; man bewundert die Virtuosität, und bleibt eiskalt*).

Die Sammlung verdient übrigens als die Schöpfung eines Liebhabers alle Anerkennung. Wenn sie auch nicht durch Meisterwerke überwältigt, und wenn auch bedeutendere Resultate mit den darauf verwandten Mitteln hätten erreicht werden können, so enthält sie doch so manche Bilder, die nicht ohne kunstgeschichtliches und historisches Interesse sind. Dazu gehören die alten, hier typisch gewordenen Darstellungen Washington's und einiger anderen bekannten Persönlichkeiten von Gilbert Stuart, zwei Porträts von John Trumbull,

*) In Europa hat das Bild bekanntlich eine weit günstigere Aufnahme gefunden. A. d. Red.

mehrere Porträts von Joshua Reynolds und David Wilkie, so wie zwei Seestücke von Turner. Das eine von diesen, die Fingalshöhle auf Staffa, mit schönen Wellen und vortrefflicher Behandlung von Licht und Luft, ist eine der glücklichen Leistungen des in seinen Werken so ungleichen Künstlers; das andere dagegen, eine Scene an der französischen Küste, wo ein gestrandetes englisches Kriegsschiff von französischen Geschützen angegriffen wird, ist ganz ungenießbar durch das ungebührlich große, dick aufgesetzte Kanonenfeuer, das in seiner unbeweglichen Permanenz eher den Eindruck einer untergehenden Sonne macht, welche durch unbegreifliche Ungeschicklichkeit ihren Platz verfehlt hat und in den Mittelgrund statt an den Horizont gerathen ist. Im Ganzen ist die Sammlung ziemlich bunt zusammengesetzt, und Zufall und Laune mögen dabei öfters die Hand im Spiel gehabt haben. Maler von untergeordneter Bedeutung sind hie und da in vier bis fünf Bildern vertreten, während die leicht erreichbaren und für eine Privatgalerie vorzugsweise geeigneten kleinen Genrebilder und Landschaften von hervorragenderen modernen Künstlern nur in einem kleinen Bruchtheil vorhanden sind. Man findet da eine kostbare Perle, ein kleines Kabinetstück, das brillant gemalte Selbstporträt von Zamacois in ganzer Figur, in dem rothen Kostüm eines Hofnarren, und dann wieder die harten, leblosen, zum Theil „auf Bestellung“ gemalten biblischen Darstellungen von Charles S. Leslie, eine Scene aus der Belagerung von Saragossa von Horace Vernet, sowie einen Soldaten auf dem Schlachtfeld von Delaroche in buntem Durcheinander mit allerlei mittelmäßigen Kopien und uninteressanten Landschaften englischer Maler aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts. Braekeleer der Aeltere ist in fünf Genrebildern gegenwärtig, Verboeckhoven in fünf und Landseer in drei Thierstücken. Von den hiesigen bedeutenderen Landschaftsmalern findet man Bierstadt, Church, Kensett und George L. Brown. — Unter den sonst nicht sehr bemerkenswerthen Skulpturen befindet sich die vortreffliche Bronzebüste Munkacsy's von Barrias, ein Geschenk des Herrn Charles Sedelmeyer in Paris.

Kunstliteratur.

Tiepolo's Radirungen. Sammlung von hundert Blättern. Reproduktion in Lichtdruck von C. Jacobi. Venedig, Verlag von Ferd. Ognania. 1880.

Die Leser dieser Zeitschrift wurden in dem schönen Aufsatze von Isidor Kronjavi (Jahrgang 1879) von Neuem auf Tiepolo hingewiesen. Um so mehr dürfte das vortreffliche Werk Ognania's Entgegenkommen bei den Kunstfreunden finden. Den hundert großen, auf prächtigem Papier gedruckten Blättern steht ein Titelblatt vor, gezeichnet im Stile des vorigen Jahrhunderts von dem in Venedig lebenden Prosdocimi, ferner ein Porträt Tiepolo's. Es folgt dann eine Auswahl der zahlreichen Arbeiten von G. Battista's Nadel und von dessen Sohne Domenico. Zunächst das bekannte Titelblatt der 24 Scherzi di Fantasia, ein von unheimlichen Eulen umflatterter Block, auf welchem zu lesen: „Scherzi di Fantasia No. 24 del celebre Sign. Gio. Battà Tiepolo Veneto Pittore morto in Madrid al Serviggio d. S. M. C.“

Von diesen Scherzi sehen wir fünfzehn. Unbeschreiblich wie die Gegenstände selbst, ist die Gewandtheit der Hand, welche diese tollen Einfälle zu Papier gebracht. Es folgt dann die im Zusatze des Titelblattes genannte große Anbetung der heiligen drei Könige, ein prachtvolles Blatt doppelt so groß wie alle übrigen. Von G. Battista selbst finden wir dann noch ein Abendmahl in höchst eigenthümlich gedrängter Anordnung, wo die reine Unschuld Christi höchst wirksam dem wirren Gedränge der Apostel gegenüber zur Geltung gebracht ist durch bloße Beleuchtungs- und Anordnungsmittel; ferner einen Flußgott unter einem Felsen, ein fürstliches Wappen nebst dessen Insignien von Genien in den Lüften getragen, die Fama vorausschwebend.

Einige andere Blätter übergehend, müssen wir zwanzig Nummern aus der bekannten Folge der 25 Variationen über das Thema der „Flucht nach Egypten“ von Domenico Tiepolo hervorheben, welche demjenigen, der sie noch nicht kennt, ein seltsam überraschendes Schauspiel gewähren und einen Blick hinter die Coulissen des Künstlers werfen lassen. Von demselben Domenico sehen wir dann jene fünfzehn wundervollen Radirungen aus der Folge des Kreuzweges, welche er, an Meisterschaft seinem Vater sehr nahe kommend, in dem kleinen Oratorio bei S. Polo gemalt hat und welche heute noch wohlerhalten an Ort und Stelle sind. In den Radirungen ist das Wesen dieser capriciösen Malereien ganz vortrefflich gegeben und von Neuem die unerschöpfliche Fülle an Kunstgriffen der Anordnung zu bewundern, welche einen schon unzählige Mal ganz gleichartig behandelten Stoff so ganz neu erscheinen läßt.

Die Ausführung in Lichtdruck ist so vortrefflich, wie sie bei den enormen Fortschritten, welche diese Vervielfältigungskunst neuerdings gemacht, verlangt werden kann. Die Blätter erscheinen völlig wie die Radirungen selbst. C. Jacobi, ein in Venedig lebender Deutscher, gehört mit zu den besten Erzeugern heliotypischer Vervielfältigungen.

Zugleich beim Erscheinen obigen Werkes zeigte F. Ognania ein weiteres in Vorbereitung begriffenes

aus dem Thierleben. Von Eastman Johnson, dem Maler des amerikanischen Volkslebens, zumal des Treibens der Kinder, finden wir ein reizendes, hellfarbiges kleines Mädchen, das in der Scheune im Stroh drei Eier gefunden hat und im Begriff ist, die Beute vergnügt fortzutragen, dabei aber doch eine gewisse Besorgniß verräth, sei es nun Furcht vor der bestohlenen Mutter Henne oder vor deren Besitzerin. – Ein ansprechendes Genrebild von Cham, „Zweite Kindheit" benannt, stellt ein liebenswürdiges altes Paar dar, welches sich mit dem allbekannten Kinderspiel unterhält, einen über die Hände geschlungenen Bindfaden durch vorgeschriebenes Abnehmen in neue, abwechselnde Verschlingungen und Formen zu bringen. Die alten Leute sind übrigens keineswegs kindisch, sondern zeigen durch ihr Lächeln deutlich, daß das Spiel nur eine Reminiscenz aus ihrer Jugendzeit ist, in der sie sich vor mehr als sechzig Jahren schon als gute Gefährten damit unterhielten. — Der Fortschritt in der Genremalerei unter den hiesigen Künstlern giebt sich überhaupt in jeder Ausstellung kund. Guy, Dielman, J. G. Brown und Morgan haben hübsche Kinderbilder ausgestellt, der Letztere auch einen Karnevalszug mit Fackelbeleuchtung vor Notre Dame in Paris, Louis Tiffany eine Straßenansicht, Baird, J. O. Wood und die beiden Hart Viehstücke, de Haas, Nicoll, Linford, Mc. Entee und die beiden Richard Marinen und Landschaften.

In der Knoedler'schen Galerie, die nie der Anziehungspunkte ermangelt, befindet sich diesen Herbst eine Sammlung so auserlesener Werke ausgezeichneter europäischer Künstler, daß man sich wahrhaft daran erfrischen kann. Wo die Namen Dupré, Daubigny, Corot, Boltz, Munkacsy, Maure, Bouguereau, Schreyer, Ximenes y Aranda, Monike, Perault, Jaque und Seignac sich vereinigt finden, da ist man sicher, in gute Gesellschaft zu kommen. Als ein erfreulicher Beweis der Würdigung von Seiten der wohlhabenden kauffähigen Kunstfreunde ist zu erwähnen, daß mehrere der werthvollsten Bilder bald nach ihrem Erscheinen wieder verschwanden, weil sie sofort verkauft worden waren.

Seit Kurzem ist auch die Lenox Gallery nach ihrer Ueberführung in die neuen ihr bestimmten Räume wieder dem Publikum zugänglich. Diese Sammlung, bestehend aus 146 Bildern und einigen Skulpturen, wurde von James Lenox, einem warmen Kunstliebhaber angelegt, der sie sammt einer werthvollen Bibliothek der Stadt vermachte, und dieser Hinterlassenschaft noch die Mittel hinzufügte, um ein entsprechendes Gebäude dafür herzustellen. Dies ist nun schon seit einiger Zeit vollendet; in der fünften Avenue, dem Centralpark gegenüber, erhebt sich ein hoher, stattlicher Mittelbau mit zwei vorspringenden Flügeln, in welchem augenscheinlich reichlich Raum ist, um noch größere Sammlungen unterzubringen. Der erste Stock ist für die Bibliothek bestimmt, die aber noch nicht vollständig geordnet und daher dem Publikum vorläufig nicht zugänglich ist. Eine schöne Treppe führt in die oberen Räume, zuerst in den Vorsaal, wo die Skulpturen aufgestellt sind, und aus diesem in die Galerie, welche mit Oberlicht versehen ist. Das Material ist einfach und gediegen, der Fußboden namentlich geschmackvoll in Holz eingelegt. Zu bedauern ist es, daß die Bronzebarriere, welche die Bilder vor Berührung und Beschädigung schützen soll, so weit vorspringt, daß es unmöglich ist, so nahe heranzutreten, als zum Anschauen der zahlreichen kleinen Darstellungen unerläßlich ist. Viele derselben hängen auch viel zu hoch, ein Uebelstand, der höchstens in alten, überfüllten Räumen zu entschuldigen wäre. Die Gegenwart Jakob und Salomon Ruysdael's erfährt man eigentlich nur aus dem Kataloge. Den Hauptanziehungspunkt bildet gegenwärtig Munkacsy's „Milton, seinen Töchtern diktirend", welches Bild nach seinen Reisen durch Europa hier eine bleibende Stätte gefunden hat; denn Robert Lenox Kennedy, auch ein hiesiger Kunstfreund, hat es der Stadt zum Geschenk gemacht. Welchen Eindruck es auf das Publikum macht, läßt sich nach der kurzen Zeit seit der Eröffnung der Galerie noch nicht mit Sicherheit sagen, keinenfalls lautet das Urtheil der Kritik besonders günstig. Man erkennt die technische Virtuosität an, die Meisterschaft in der Behandlung der äußeren Umgebung, aber man beklagt den Mangel an innerem Leben und eigentlichem Inhalt, man vermißt Porträtähnlichkeit und historische Treue in der Auffassung der Gestalten, welche wenig oder nichts von ihren historisch festgestellten Eigenthümlichkeiten wiederspiegeln. Ein längerer, eingehender Artikel in der New-York Tribune, offenbar von kundiger Hand geschrieben, beleuchtet diese schwachen Seiten ziemlich scharf, und man muß zugeben, daß der Kritiker recht hat; man bewundert die Virtuosität, und bleibt eiskalt*).

Die Sammlung verdient übrigens als die Schöpfung eines Liebhabers alle Anerkennung. Wenn sie auch nicht durch Meisterwerke überwältigt, und wenn auch bedeutendere Resultate mit den darauf verwandten Mitteln hätten erreicht werden können, so enthält sie doch so manche Bilder, die nicht ohne kunstgeschichtliches und historisches Interesse sind. Dazu gehören die alten, hier typisch gewordenen Darstellungen Washington's und einiger anderen bekannten Persönlichkeiten von Gilbert Stuart, zwei Porträts von John Trumbull,

*) In Europa hat das Bild bekanntlich eine weit günstigere Aufnahme gefunden. A. d. Red.

mehrere Porträts von Joshua Reynolds und David Wilkie, so wie zwei Seestücke von Turner. Das eine von diesen, die Fingalshöhle auf Staffa, mit schönen Wellen und vortrefflicher Behandlung von Licht und Luft, ist eine der glücklichen Leistungen des in seinen Werken so ungleichen Künstlers: das andere dagegen, eine Scene an der französischen Küste, wo ein gestrandetes englisches Kriegsschiff von französischen Geschützen angegriffen wird, ist ganz ungenießbar durch das ungebührlich große, dick aufgesetzte Kanonenfeuer, das in seiner unbeweglichen Permanenz eher den Eindruck einer untergehenden Sonne macht, welche durch unbegreifliche Ungeschicklichkeit ihren Platz verfehlt hat und in den Mittelgrund statt an den Horizont gerathen ist. Im Ganzen ist die Sammlung ziemlich bunt zusammengesetzt, und Zufall und Laune mögen dabei öfters die Hand im Spiel gehabt haben. Maler von untergeordneter Bedeutung sind hie und da in vier bis fünf Bildern vertreten, während die leicht erreichbaren und für eine Privatgalerie vorzugsweise geeigneten kleinen Genrebilder und Landschaften von hervorragenderen modernen Künstlern nur in einem kleinen Bruchtheil vorhanden sind. Man findet da eine kostbare Perle, ein kleines Kabinetstück, das brillant gemalte Selbstporträt von Zamacois in ganzer Figur, in dem rothen Kostüm eines Hofnarren, und dann wieder die harten, leblosen, zum Theil „auf Bestellung" gemalten biblischen Darstellungen von Charles S. Leslie, eine Scene aus der Belagerung von Saragossa von Horace Vernet, sowie einen Soldaten auf dem Schlachtfeld von Delaroche in buntem Durcheinander mit allerlei mittelmäßigen Kopien und uninteressanten Landschaften englischer Maler aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts. Braekeleer der Aeltere ist in fünf Genrebildern gegenwärtig, Verboeckhoven in fünf und Landseer in drei Thierstücken. Von den hiesigen bedeutenderen Landschaftsmalern findet man Bierstadt, Church, Kensett und George L. Brown. — Unter den sonst nicht sehr bemerkenswerthen Skulpturen befindet sich die vortreffliche Bronzebüste Munkacsy's von Berrias, ein Geschenk des Herrn Charles Sedelmeyer in Paris.

Kunstliteratur.

Tiepolo's Radirungen. Sammlung von hundert Blättern. Reproduktion in Lichtdruck von C. Jacobi. Venedig, Verlag von Ferd. Ongania. 1880.

Die Leser dieser Zeitschrift wurden in dem schönen Aufsatze von Isidor Kronjavi (Jahrgang 1879) von Neuem auf Tiepolo hingewiesen. Um so mehr dürfte das vortreffliche Werk Ongania's Entgegenkommen bei den Kunstfreunden finden. Den hundert großen, auf prächtigem Papier gedruckten Blättern steht ein Titelblatt vor, gezeichnet im Stile des vorigen Jahrhunderts von dem in Venedig lebenden Prosdocimi, ferner ein Porträt Tiepolo's. Es folgt dann eine Auswahl der zahlreichen Arbeiten von G. Battista's Nadel und von dessen Sohne Domenico. Zunächst das bekannte Titelblatt der 24 Scherzi di Fantasia, ein von unheimlichen Eulen umflatterter Block, auf welchem zu lesen: „Scherzi di Fantasia No. 24 del celebre Sign. Gio. Battà Tiepolo Veneto Pittore morto in Madrid al Serviggio d. S. M. C."

Von diesen Scherzi sehen wir fünfzehn. Unbeschreiblich wie die Gegenstände selbst, ist die Gewandtheit der Hand, welche diese tollen Einfälle zu Papier gebracht. Es folgt dann die im Zusatze des Titelblattes genannte große Anbetung der heiligen drei Könige, ein prachtvolles Blatt doppelt so groß wie alle übrigen. Von G. Battista selbst finden wir dann noch ein Abendmahl in höchst eigenthümlich gedrängter Anordnung, wo die reine Unschuld Christi höchst wirksam dem wirren Gedränge der Apostel gegenüber zur Geltung gebracht ist durch bloße Beleuchtungs- und Anordnungsmittel; ferner einen Flußgott unter einem Felsen, ein fürstliches Wappen nebst dessen Insignien von Genien in den Lüften getragen, die Fama vorausschwebend.

Einige andere Blätter übergehend, müssen wir zwanzig Nummern aus der bekannten Folge der 25 Variationen über das Thema der „Flucht nach Egypten" von Domenico Tiepolo hervorheben, welche demjenigen, der sie noch nicht kennt, ein seltsam überraschendes Schauspiel gewähren und einen Blick hinter die Coulissen des Künstlers werfen lassen. Von demselben Domenico sehen wir dann jene fünfzehn wundervollen Radirungen aus der Folge des Kreuzweges, welche er, an Meisterschaft seinem Vater sehr nahe kommend, in dem kleinen Oratorio bei S. Polo gemalt hat und welche heute noch wohlerhalten an Ort und Stelle sind. In den Radirungen ist das Wesen dieser capriciösen Malereien ganz vortrefflich gegeben und von Neuem die unerschöpfliche Fülle an Kunstgriffen der Anordnung zu bewundern, welche einen schon unzählige Mal ganz gleichartig behandelten Stoff so ganz neu erscheinen läßt.

Die Ausführung in Lichtdruck ist so vortrefflich, wie sie bei den enormen Fortschritten, welche diese Vervielfältigungskunst neuerdings gemacht, verlangt werden kann. Die Blätter erscheinen völlig wie die Radirungen selbst. C. Jacobi, ein in Venedig lebender Deutscher, gehört mit zu den besten Erzeugern heliotypischer Vervielfältigungen.

Zugleich beim Erscheinen obigen Werkes zeigte F. Ongania ein weiteres in Vorbereitung begriffenes

an: „Tiepolo's Gemälde und Handzeichnungen. Auswahl von hundert Blättern. Reproduktion von C. Jacobi. Ganz besonders erfreulich ist es, daß unter diesen hundert Blättern die prachtvollen Fresken der Villa Valmarana bei Vicenza Platz gefunden haben. Wer diese Fresken kennt, wird sie fast höher zu stellen geneigt sein als Alles, was sich noch in Venedig von Tiepolo in Fresco findet. Sie waren seit Jahren schon photographirt, wurden aber nicht in den Kunsthandel gebracht, da der Conte Valmarana, unbegreiflicher Weise eifersüchtig, die Glasplatten dem Photographen abkaufte. Ongania ist es gelungen, den Grafen zu überreden und so endlich aller Welt seine Schätze wenigstens in Nachbildung zugänglich zu machen. Wer nach Vicenza kommt, sollte nicht versäumen, die reizende Villa zu besuchen, welche ganz und gar von Tiepolo ausgemalt ist; mit Genrescenen und Landschaften füllte er die Gartenspeisesäle der Villa, während der eigentliche Palazzino ganz der historischen Kunst aufgespart wurde, wo besonders ein Opfer der Iphigenia unter grandioser Architektur hinreißend wirkt. Daß die Erhaltung der Fresken nichts zu wünschen übrig läßt, ist aus den Reproduktionen in Lichtdruck deutlich zu ersehen.

Möchte das Glück, wie bisher, den unternehmenden jungen Verleger mit Erfolg krönen! Indem wir diesen Wunsch aussprechen, empfehlen wir beide Werke auf's Angelegentlichste.

A. Wolf.

Nekrologe.

Carl Hübner †. In dem rühmlich bekannten, in Düsseldorf am 5. Dezember 1879 verstorbenen Genremaler hat die dortige Künstlerschaft eines ihrer hervorragendsten Mitglieder verloren, dessen Name mit ihrer Entwickelungsgeschichte unauflöslich verbunden ist. Nicht sowohl weil er durch seine drastisch wirksamen Tendenzbilder ein der Schule bis dahin fremdes Darstellungsgebiet betrat und ungewöhnliches Aufsehen machte, das freilich mehr in den zeitgemäßen Gegenständen als dem wirklichen künstlerischen Werth begründet erscheint, sondern hauptsächlich, weil er in gesellschaftlicher Beziehung eine unermüdlich regsame Thätigkeit entwickelte, die wesentlich zu der Stiftung des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe", des Künstlervereins „Malkasten" und der „Deutschen Kunstgenossenschaft" beigetragen hat. Er war darin der energische Genosse Emanuel Leutze's, dessen fördernde Bestrebungen er rastlos fortsetzte, als dieser nach Amerika zurückgekehrt war. Manch heißen Kampf mit widerstrebenden Parteien und Verhältnissen haben beide durchgefochten, bis die Düsseldorfer Künstlerschaft die nach allen Seiten hin angesehene und Achtung gebietende Stellung einnehmen konnte, die sie gegenwärtig behauptet, und es gebührt ihnen deßhalb auch deren unauslöschlicher Dank. Leutze ist gestorben, ehe alle Früchte gereift waren, die er gesät, Hübner aber durfte sich des Genusses derselben erfreuen und, wenn er in den letzten Lebensjahren die Führerschaft auch mehr und mehr andern Händen überlassen hatte, mit berechtigtem Selbstgefühl auf die Zeit der ersten Entwicklung zurückblicken.

Carl Wilhelm Hübner wurde den 17. Juni 1814 in Königsberg in Preußen geboren. Sein Vater, ein Bauhandwerker, hatte ihn für das Baufach bestimmt, der Fürsprache des Malers, Professor August Hagen aber gelang es, ihn, wie er sehnlich wünschte, der Kunst zuzuführen, deren Studium er dann bei Professor J. Wolf begann und, durch edle Menschenfreunde, besonders den Kaufmann F. W. Kahle hilfreich unterstützt, eifrig fortsetzte. 1837 begab er sich nach Düsseldorf, arbeitete dort zuerst als Schüler Carl Sohn's und dann des Direktors v. Schadow in der Akademie, bis er bereits 1841 sein eigenes Atelier bezog, als einer der Ersten, die sich von der Schule emanzipirten. Anfangs malte er Genrebilder, wie „Der erzürnte Alte" (1839), „Das kranke Kind" (1839), „Der neue Lehrling" u. A., in denen es ihm nicht gelang, einen erheblichen Erfolg zu erringen, wenn auch „Der versperrte Brunnen" (1843), (ein Bauerbursche sucht zwei hübsche Mädchen am Wasserholen zu hindern), schon durch einen Zug derben Humors auffiel und Aufmerksamkeit erregte. Mit einigen Landschaften machte er auch kein Glück. Erst die lebensvolle Darstellung eines der Zeitrichtung mit ihren liberal-humanistischen Bestrebungen sich anpassenden Gegenstandes wandte ihm die allgemeine Aufmerksamkeit zu und führte den bis dahin wenig beachteten Künstler auf den Weg, der ihn nun rasch zu Ruf und Ehre bringen sollte. Es war dies sein vielgenanntes Bild: „Die schlesischen Weber" (1844), dessen Spitze sich gegen die Hartherzigkeit reicher Geldmenschen wandte, die für die Noth der Armuth kein Gehör haben. Die ergreifende Wahrheit der Charakteristik verlieh dem Werke eine mehr als vorübergehende Bedeutung und bewies Hübner's hervorragende Begabung zum ersten Male in geradezu überraschender Weise. Auch die folgenden Gemälde bewegten sich in derselben Richtung und machten ein ähnliches Aufsehen. Es waren: „Eine arme Weberfamilie, welcher Hilfe in der Noth kommt" (1845), „Das Jagdrecht" (1845, lithographirt von Wildt), — „Der eingeschlafene Holzdieb" (1845) — „Wohlthätigkeit in der Hütte der Armen" (1845) — „Die Auswanderer" (1846, im Museum in Christiania, lithogr. von Wildt) — „Die Verlassene" (1846) — „Die kleinen Holzdiebe" (1847) und „Die Auspfändung" (1847, im Museum in Königsberg, lithogr. von Wildt), das größte, aber nicht das gelungenste dieser Gruppe von Bildern, von denen einige in verschiedener Größe wiederholt werden mußten. — Das unterdrückte Volk im Gegensatz zu den sich überhebenden Machthabern, der Kampf für Freiheit und Menschenrecht war der leitende Grundzug in all' diesen Darstellungen, in denen Noth, Elend und Jammer oft mit den grellsten Farben geschildert waren. Als mit dem Jahre 1848 die öffentlichen Zustände eine tiefgreifende Veränderung erfuhren, und der von den Mittelklassen gepflegte Liberalismus zur praktischen Lösung der schwebenden social-politischen Fragen berufen wurde, schwand begreiflicher Weise das Interesse an Dingen, die in gewissem Sinne der Vergangenheit angehörten. Das sah auch Hübner sehr bald ein, so-

daß er in Zukunft nur noch ausnahmsweise das Gebiet der eigentlichen Tendenzmalerei streifte. Sein Ruf war aber fest und dauernd begründet und verschaffte auch seinen übrigen Bildern von vornherein eine günstige Aufnahme. Seine Technik erreichte eine seltene Fertigkeit und machte ihn zu einem der produktivsten Düsseldorfer Künstler. „Die Schmollenden" (1847 und in mehrfacher Veränderung häufig wiederholt), — „Der Geburtstag", — „Die Wittwe", — „Die Waisen am Grabe der Eltern" und ähnliche gemüthliche Scenen bilden nun den Uebergang zu dem umfangreichsten seiner Werke, der „Rettung aus Feuersgefahr" (1853), das auch gestochen wurde und das durch die dramatisch effektvolle Komposition und prächtige Färbung großen Beifall errang und auf der Ausstellung in Brüssel 1854 dem Meister das Ritterkreuz des belgischen Leopoldordens eintrug. Wir müssen davon absehen, die lange Reihe der später entstandenen Gemälde des Künstlers einzeln vorzuführen und uns darauf beschränken, aus derselben nur noch hervorzuheben: „Das überraschte Liebespaar", — „Die Waisen-Kinder", — „Die Zwillinge", — „Die Verstoßene" (1867 in der Preußischen Nationalgalerie), — „Des Seemanns Rückkehr", — „Der Wittwe Trost im Gebet" (in der städtischen Galerie in Düsseldorf), — „Schutz vor dem Gewitter" (1874), — „Einquartierung im Weinlande" (1876), — „Gedrückte Stimmung" (1877), „Ein Maler an der holländischen Küste" (1878) — „Glückliche Ehe" (1878) u. A. — Lebendige Auffassung, scharfe Charakteristik und anschauliche Erzählungsweise zeichnen seine sämmtlichen Kompositionen aus, helle und kräftige Färbung und eine breite wirkungsvolle Behandlung erhöhen ihren Werth, lassen jedoch nur zu oft den Mangel gewissenhaften Studiums und strengen Fleißes erkennen, wenn man die Zeichnung auf Richtigkeit und Feinheit prüft. Es erklärt sich diese Nachlässigkeit aus der Schnelligkeit der Produktion, zu der er durch die fortdauernde Nachfrage veranlaßt war. Ganz besonderes Glück machten seine Sachen in Amerika, wo sich ihm eine unversiegbare Absatzquelle erschlossen hatte, und als er auf wiederholte Einladung im Jahr 1874 eine Reise nach den Vereinigten Staaten unternahm, um zwei seiner dorthin übergesiedelten Söhne zu besuchen, gestaltete sich dieselbe zu einem förmlichen Triumphzug. In allen bedeutenden Städten vereinigten sich Künstler und Kunstfreunde, den gefeierten deutschen Meister in ehrenvollster Weise zu empfangen und ihm durch glänzende Feste die Beweise der allgemeinen Verehrung darzubringen, so daß Hübner reich an den schönsten Erinnerungen nach Deutschland zurückkehrte. Aber auch hier hat es ihm nicht an Anerkennung gefehlt. Der König von Preußen verlieh ihm den Professortitel und den rothen Adlerorden, und mehrere Galerien beehrten ihn durch Bestellung oder Ankauf größerer Gemälde. Auch ausländische Akademien, wie Amsterdam und Philadelphia, zeichneten ihn aus durch die Ernennung zum Ehrenmitgliede. Wie schon im Eingang erwähnt, gehörte Hübner zu den Stiftern des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe", der seit seiner Gründung im Jahre 1844 immer größere Verhältnisse angenommen und nicht nur zur Linderung von Kummer und Sorgen, sondern auch durch geordnete Regelung der geschäftlichen Verhältnisse in Bezug auf Beschickung in- und ausländischer Kunstausstellungen außerordentlich segensreich für die Künstlerschaft gewirkt hat. Er war lange Zeit dessen thatkräftiger Vorstand und wußte die mitunter stürmischen Generalversammlungen stets mit Geschick zu leiten. Ebenso zählte er zu den Begründern des geselligen Vereins „Malkasten", der bekanntlich bei einem vaterländischen Einheitsfest am 6. August 1848 in's Leben gerufen wurde, und als in einer darauf am 11. August zusammengetretenen Künstlerversammlung dessen Organisation und Benennung zur Berathung kam, da wurde unter verschiedenen vorgeschlagenen Namen, die von Hübner beantragte Bezeichnung „Malkasten" mit Jubel erwählt, so daß er als der Taufpathe des so berühmt gewordenen Vereins zu betrachten ist. Er wirkte ferner bei der Entstehung der „Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft" und deren ersten Versammlungen und großen Ausstellungen eifrig mit und gehörte auch hier, wie im „Malkasten", Jahre lang dem Vorstande an. Besonders ehrenvoll aber war es für Hübner, daß ihn die Düsseldorfer Künstlerschaft zu ihrem Vertreter in der Kommission erwählte, welche jährlich in Berlin zusammentritt, um über die Verwendung der vom Preußischen Staate für Kunstzwecke bewilligten Mittel zu berathen.

Hübner, ein kräftiger, stattlicher Mann, war empfänglich für alles Gute und Schöne, anregend und heiter im Verkehr und von lebhaftem Temperament. Ohne tiefere Schulbildung, wußte er sich mit großer Gewandtheit in allen Kreisen zu bewegen, auch als Redner zündend und eindrucksvoll zu sprechen. Er hatte sich früh verheirathet und lebte in überaus glücklicher Ehe, die mit vielen Kindern gesegnet wurde. Eines derselben, sein zweiter Sohn Julius, hatte das Talent des Vaters geerbt und sich unter dessen Leitung bereits zu einem tüchtigen Genremaler ausgebildet, als er demselben 1874 im Tode voranging.

Moritz Blanckarts.

Knud Baade †. Am 24. November 1879 ist in München der Nestor der dortigen Künstler, der Marine-Maler Knud Baade, nach kurzem Unwohlsein gestorben.

Er war am 28. März 1808 auf dem Pfarrhofe Skiold im südlichen Norwegen geboren und der Sohn eines damaligen Advokaten, der 1831 zum Landrichter in Indresogn ernannt wurde. Seine schon früh hervortretende Neigung zur Bildnerei fand durch seiner Mutter Bruder, den Pfarrer von Skiold, Aufmunterung und Pflege. Im Jahre 1823 schickte der Vater den fünfzehnjährigen Jungen nach Bergen, damit er sich dort für die Kunst vorbilde. Der Unterricht war jedoch ein völlig ungenügender, und Baade so ziemlich auf sich selber angewiesen, während gleichzeitig seine pekuniäre Lage vieles zu wünschen übrig ließ. Aus diesen mißlichen Verhältnissen befreiten ihn einige Gönner, indem sie ihm die Mittel verschafften, sich nach Kopenhagen zu begeben. So verließ Baade 1827 Bergen und bezog die Akademie zu Kopenhagen, an welcher er drei Jahre lang seinen Studien oblag. Mangel an Subsistenzmitteln trieb ihn aber nach Christiania, wo er seinen Unterhalt als Porträtmaler gewann, bis er seinem Vater nach Indresogn folgte. Zwei Jahre nachher sah er Drontheim und begleitete

einen mit Küstenvermessungen beauftragten Marine-Offizier nach dem Nordkap.

Um diese Zeit kam der ausgezeichnete Landschaftsmaler Joh. Christian Dahl, ein geborener Bergener, von Dresden, wo er eine Stelle als Professor inne hatte, nach Indresogn und munterte Baade auf, nach Dresden zu kommen und sich dort auszubilden. Indeß ward Baade diese Reise erst 1836 möglich, und schon nach dreijährigem Studium unter Dahl's spezieller Leitung zwang ihn ein bedenkliches Augenleiden zur Unterbrechung desselben, sodaß er heimkehrte und gegen vier Jahre in Indresogn verlebte. Erst 1840 konnte er nach Dresden zurückkehren, von wo er zwei Jahre später nach München übersiedelte. In die Heimat führten ihn fortan nur noch Studienreisen, die sich öfter wiederholten.

Poetisch angelegt, wie Baade war, fühlte er sich von der großartigen Natur seiner nordischen Heimat mächtig angezogen und gab sie in zahlreichen Bildern wieder, wobei er besondere Vorliebe für Mondscheinscenerien zeigte. Auch die Mitternachtssonne finden wir auf mehreren seiner Werke. Bald läßt Baade das Meer sich in berghohen Wogen erheben und mächtige Fahrzeuge wie dürre Blätter hin und her schleudern, bald es brandend an die Klippen des Ufers schlagen. Phantastische Wolkengestalten jagen über den Himmel, und das bleiche Mondlicht schwankt unsicher auf den Wellen. Bald auch führt er den Beschauer auf die friedlich ruhende, vom Monde weithin beleuchtete See und ausnahmsweise auch tief in die Fjorde hinein, daß er sich der grünen Matten und der weißstämmigen Birken freue. Immer aber ist es das Bedeutende, Einsame, Erhabene, durch das er anregt und in romantische Stimmung versetzt.

Baade war vielseitig und dabei gründlich unterrichtet und verkehrte gern und viel mit hervorragenden Männern der Wissenschaft. In welch' hohem Maße er sich die Werthschätzung seiner Kunstgenossen und die Achtung und Liebe aller seiner Bekannten erworben, zeigte die ungewöhnlich lebhafte Betheiligung an seinem Begräbnisse.

Baade's Verdienste um die Kunst wurden durch seine Ernennung zum k. schwedischen Hofmaler und zum Mitgliede der k. Akademie zu Stockholm anerkannt.

C. A. Regnet.

Kunsthandel.

F. **Neues Porträt Bismarck's.** Der unter dem Titel „Künstlerheim" ausgegebenen Collection von Lichtdrucken nach Handzeichnungen Münchener Künstler zugehörig, aber auch als Einzelblatt käuflich, ist kurzlich im Verlage von Ad. Ackermann in München ein von Franz Lenbach herrührendes „Brustbild des Fürsten Bismarck"*) erschienen, das sich als eine in jeder Hinsicht eminente Leistung präsentirt. Gleich der schon vor einiger Zeit veröffentlichten, von Hecht in Holz geschnittenen originellen Zeichnung desselben Künstlers verdankt auch die jetzt vorliegende ihre Entstehung den Vorarbeiten zu dem als Pendant des Moltkebildnisses für die Berliner Nationalgalerie bestimmten Porträt; sie übertrifft aber jene andere Studie sowohl als auch die weitaus überwiegende Mehrzahl sonstiger Darstellungen des Reichskanzlers durch vollendete Noblesse der Auffassung, durch wahrhaft imponirende Kraft und Schärfe der Charakteristik und durch eine mit den einfachsten Mitteln die höchste Wirkung erzielende, meisterhafte Behandlung des in vollem Licht plastisch herausgearbeiteten energischen Kopfes. Um des Gegenstandes der Darstellung wie um seines seltenen künstlerischen Reizes willen schon an sich der allgemeinsten Beachtung werth, läßt das hochinteressante Blatt, das in dem trefflichen photographischen Druck von Römmler und Jonas den malerischen Effekt und die eigenartige, geistreiche Behandlung der in Kohlen- und Kreidezeichnung gefertigten Skizze dem Original getreu entsprechend wiedergiebt, von dem für die Nationalgalerie auszuführenden Gemälde ein Bildniß von ebenso unbedingter physiognomischer Wahrheit wie vornehmer Größe des Ausdrucks und zugleich ein Werk von einer auch in rein malerischer Hinsicht außerordentlichen Bedeutung erwarten.

*) Vergl. Kunstchronik Nr. 8. Spalte 117.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Kunstgewerbliche Konkurrenz-Ausstellung in Berlin.** Mit der Weihnachtsmesse im Architektenhause verbindet sich seit einigen Tagen eine nicht minder interessante, im unteren Saal des Gebäudes arrangirte Ausstellung, welche die Arbeiten der diesjährigen kunstgewerblichen Konkurrenz um die von dem Preuß. Handelsministerium bewilligten zwölf Ehrenpreise im Gesammtbetrage von 4800 Mk. oder vielmehr, da für eine der vier Aufgaben des von dem Kunstgewerbe-Museum im Verein mit der Permanenten Bau-Ausstellung erlassenen Preisausschreibens der Einsendungstermin verschoben wurde, wenigstens den größeren Theil derselben umfaßt. Fünf Bewerber mit zusammen acht Einsendungen betheiligten sich an der Lösung der Aufgabe, die in einer Staffelei mit auflegbarer Mappe ein Ausstattungsstück für ein elegantes Wohnzimmer verlangte; die drei von Schur in Berlin gelieferten Stücke, die sich wenig über das Niveau gewohnter Magazinarbeit erheben, und die gänzlich unbedeutende Arbeit von Meese in Hannover dürften jedoch von vornherein kaum ernstlich in Betracht kommen. Durch ihren verständig durchdachten Entwurf, durch wohlthuend harmonische Proportionen und durch einfache und klare konstruktive Anlage fesselt dagegen die von Schaum gezeichnete, von B. Scherk in Berlin in verschiedenfarbigen Hölzern gediegen ausgeführte Arbeit, deren dekorative Ausstattung sich allerdings zum Theil zu sehr innerhalb eines nur der eigentlichen Architektur angemessenen Formenkreises bewegt. In dem aus drei kräftigen Balken und den sie fest verbindenden Querstäben bestehenden, durch saubere Intarsia und maßvolles Schnitzwerk dekorirten Gestell baut sie die Staffelei als selbständiges Geräth mit voller Rücksicht auf dessen praktische Bestimmung ebenso geschickt auf, wie sie andererseits die abnehmbare Mappe zu der ihr gebührenden Geltung bringt und sie in Formen und Verhältnissen mit der eigentlichen Staffelei zu ruhig geschlossener Gesammtwirkung verbindet. Einen nicht minder günstigen Eindruck erzielt ferner die durchweg in schwarzgebeiztem Birnbaum ausgeführte, in dem Deckelfeld der Mappe mit ornamentalen galvanoplastischen Einlagen geschmückte Arbeit von Kiefhaber in Magdeburg, die, im Gegensatz zu jener, Staffelei und Mappe zu einem untrennbar zusammenhängenden, in sich wieder reich und zierlich gegliederten architektonischen Aufbau von graziösester Formengebung zusammenfaßt und dadurch, daß sie die Vorderseite der Staffelei wie eine durchbrochene Wand behandelt, auch die gefällige giebelartige Bekrönung derselben, die bei anders gearteter Anlage meist nur als müßige, übermäßig lastende Zuthat wirkt und deshalb in der Arbeit von Scherk mit vollem Recht fortgeblieben ist, durchaus berechtigt erscheinen, in der freistehenden, mit dem Vordertheil ungenügend verbundenen dünnen hinteren Stütze der Staffelei aber einen hinreichend sicheren Halt derselben vermissen läßt. Von den beiden von Em. Ph. Meyer in Berlin ausgestellten Stücken endlich widerspricht die gespreizt auseinandergerückte, mit unverhältnißmäßig winziger, viel zu hoch gerückter Mappe versehene Staffelei, deren drei dünne Latten gerade unterhalb des auf ihnen ruhenden Aufsatzes am dünnsten werden, leider so sehr jedem Gesetz konstruktiven Aufbaues und organischer, wohlproportionirter Gliederung, daß einzelne zierliche ornamentale Details hierfür in keiner Weise zu entschädigen vermögen. Die zweite Arbeit, eine von zwei zusammengekauerten phantastischen Greifen getragene prächtige Mappe mit einem in Kinderfiguren die

Künste versinnlichenden Reliefbild in vollendet graziöser ornamentaler Umrahmung und vier als Eckmedaillons eingefügten Porträtköpfen, imponirt gleich der plastischen Bekrönung mit zwei um eine Muschel gruppirten und von einer jubilirenden Drossel uberragten Genien, durch originelle Komposition und durch hohen künstlerischen Reiz der meisterhaften Schnitzerei, läßt aber durch die letztere das eigentliche Geräth doch allzusehr überwuchern und macht schon hierin allein die Rücksicht auf die praktische Benutzbarkeit desselben zur Nebensache. — Um die Lösung der Aufgabe, die eine Garnitur von Tafelgläsern für den Gebrauch eines gutbürgerlichen Hauses forderte, konkurrirten sechs Aussteller mit zusammen acht Collectionen, von denen drei auf Heckert in Petersdorf entfallen, — die eine durch ein in lichtblauer Emailfarbe aufgesetztes Blumenornament geschmückt, die andere, deren von Cremer gezeichnete und gleich denen der ersten Reihe in Handarbeit hergestellte Stücke durch graziöseste Linienführung entzücken, nur durch feine Goldlinien dekorirt, die dritte endlich, die mit Rücksicht auf die vorgeschriebene Bestimmung um ihres durch die Herstellung in (gleichzeitig vorgeführten) Formen ermöglichten mäßigen Preises willen zumeist in Betracht kommen dürfte, bei trefflichem Material durch gediegene Zeichnung der einzelnen Stücke und durch vorzüglichen Krystallschliff ausgezeichnet. Hierzu gesellen Harsch & Co. in Berlin eine bis auf das etwas schwere Rheinweinglas durch einfache Noblesse der Gesammterscheinung hervortretende Collection mit goldenen Rändern und Monogrammen verzierter Gläser, die sich nur schwerlich innerhalb der erforderlichen Preisgrenze halten möchten, und M. Wentzel in Breslau eine mit meisterhafter Gravirung im Stil edler Frührenaissance dekorirte Garnitur von durchweg zierlich und schwungvoll gestalteten Stücken, während Rauter in Ehrenfeld die Wirkung der trefflichen Behandlung durch zum Theil mangelhafte Formen einigermaßen schädigt und Raddatz & Co in Berlin, noch weit mehr aber die Glashütten-Werke Weißwasser in empfindlicher Weise ein einheitliches und stilvoll durchgearbeitetes Gepräge vermissen lassen. — Den verhältnißmäßig am wenigsten günstigen Erfolg hatte endlich die Aufgabe, welche die Anfertigung eines leinenen Tischgedecks mit farbiger Borte vorschrieb und fünf Bewerber mit je einer Einsendung fand. Von ihnen können Brederech in Waldenburg mit einem groben naturalistischen Muster und Auerbach in Sorau mit einem, das ornamentale Motiv des deutschen Reichsadlers von neuem mißbrauchenden, von schweren schwarz-weiß-rothen Streifen eingefaßten Gedeck überhaupt nicht in Betracht kommen, während A. Müller in Berlin durch das mit einer breiten, gutgegliederten Borte in Roth und Schwarz im Charakter slavischer Ornamentik verzierte Gedeck durchaus dem vortrefflichen Rufe seines Etablissements entspricht, für den rothen Faden aber die durch die Aufgabe doch wohl ausgeschlossene Baumwolle verwendet, Trautwetter, Wiesen & Co. in Wüstewaltersdorf für ihre dunkelblaue Bordüre im Stile altdeutscher Leinenstickerei eine etwas breitere und vollere Wirkung wünschenswerth machen, und das sehr stattliche Damastgewebe von J. F. Becker in Hildesheim in dem von Fischbach herrührenden, streng stilisirten blauen Sternblumenmuster in Orange-Einfassung mit einer etwas difficilen Farben-Combination zu kämpfen hat und es an genügender Durchbildung der Ecken fehlen läßt. — Durch die Entscheidung der Beurtheilungs-Kommission ist der Staffelei von Kiefhaber der erste, der von Scherk der zweite Preis (im Betrage von 400, resp. 300 Mk). zuerkannt worden. Von der Ertheilung dreier Preise mußte Abstand genommen werden, da das von Meyer ausgestellte, durch seine Bildhauerei hervorragende Stück, als von einem Bildschnitzer in Siena herrührend, außer Betracht zu bleiben hatte. Unter den Einsendern von Tafelglas-Garnituren erhielten Heckert den ersten (700 Mk.), Raddatz & Co., deren grüne Rheinweingläser besonderen Beifall fanden und über mehrfache Mängel der Garnitur hinwegsehen ließen, den zweiten (500 Mk.), und Wentzel den dritten Preis (300 Mk.). Von den Gedecken endlich wurde nur dem von Trautwetter, Wiesen & Co. ein Preis (600 Mk.) zu Theil. Sämmtliche Arbeiten wurden bis zum 24. December in der Permanenten Bau-Ausstellung und vom 30. December bis 31. Januar im Kunstgewerbe-Museum öffentlich ausgestellt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Babeau, Albert, Les prédécesseurs de François Gentil. Notes pour servir à l'histoire de la sculpture de la renaissance, à Troyes. 8°. 27 S. mit 2 Tafeln, Troyes, Dufour-Bouquot.

Baudot, A., La sculpture française au moyen âge et à la renaissance. Mit ca. 400 photographischen Aufnahmen von Mieusement. Lief. 1 u. 2. Folio, 2 Seiten mit 30 Tafeln. Paris, V. Morel. fr 32. –.

Clark jun., William J., Great american sculptures. 4°. Mit 12 Stahlstichen. Philadelphia, Gebbie & Barrie

Both de Tauzia, Vicomte, Notize supplémentaire des dessins, cartons, pastels et miniatures des diverses écoles exposés depuis 1869 dans les salles du premier étage au musée national du Louvre. 8°. 152 S. Paris, Mourgues.

Zeitschriften.

Chronique des arts. No. 37.
Joseph Poelaert, von C Lemonnier.

The Portefolio. No. 12.
David Law: Whitby Harbour. (Mit Abbild.) — Notes on Aesthetics, von P. G. Hamerton. — Rembrandt: Rembrandt leaning on a stone Sill. (Mit Abbild.) — Sir Henry Raeburn, von A. Fraser. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. No. 10.
Capo di Monte. — Thorwaldsen und das dänische Kunstgewerbe. — Moderne Entwürfe: Buch-Einband; Armleuchter aus Schmiedeeisen; Glockengestelle; Bronce-Uhr; Schrank mit Intarsien.

Christliches Kunstblatt. No. 12.
Studien über den altchristlichen Bilderkreis. — Die gottesdienstlichen Gewänder der Geistlichen, namentlich in der evangelischen Kirche. (Mit Abbild.)

Kunstchroniek. No. 17—20.
Hendrik Dubbels en Backhuysen, von E. Blak. — Overzicht van de geschiedenis der bouwkunst

Hirth's Formenschatz. No. 3.
Gothische Ornamente in Schmiedeeisen. — Titelblatt zu A. Dürer's „Apokalypsis". — H. Holbein d. J. Getuschte Federzeichnung. — Zwei Blätter mit Spitzenmustern (17. Jahrh.) — Ein Feld aus den Holzschnitzereien der Chorstühle von S. Pietro zu Perugia. — Degen- und Dolchgriffe aus dem 16. und Anfang des 17. Jahrh. — Jost Amman, Das Hohenzollern'sche Wappen. — Gitter vom St. Peterkirchhofe zu Salzburg (16. und 17. Jahrh.) — Kleiner Schrank mit eingelegter Arbeit aus dem Ende des 16. Jahrh. — Ansicht des Heidelberger Schlosses nebst Lustgarten v. J. 1620. Nach einem Kupferstich von Wenzel Hollar.

The Academy. No. 395—397.
Notes on the Méryon exhibition at the Burlington Club, von F. Wedmore. — Nürnberg in the hand of the restorer, von M. M. Heaton. — The masters of genre painting by F. Wedmore, von T. H. Ward. — The Dudley Gallery. — An art-student in Munich by A. M. Howitt, von W. B. Scott. Exhibition of the society of British artists.

L'Art. No. 259.
Jules Dupré, von R. Ménard. — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — De l'influence générale de l'art sur l'industrie, von E. Levasseur.

Gazette des Beaux-arts. No. 12.
Adrien Brauwer, von P. Mantz (Mit Abbild.) — Observations sur trois cylindres orientaux, von J. Menant. (Mit Abbild.) — La faience d'Arnhem, von H. Havard. (Mit Abbild.) — Les architectes de Saint-Pierre de Rome, von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Mademoiselle Constance Mayer et Prud'hon, von Ch. Gueullette.

Berichtigung.

Von Herrn Friedrich Preller in Dresden wird uns mitgetheilt, daß die in unserem Bericht vom Christmarkt (Sp. 143) besprochenen Kompositionen zu Niebuhr's Heroengeschichten nicht von seinem Vater herrühren, sondern in Erfindung und Zeichnung sein Werk seien. Der Irrthum wurde veranlaßt durch eine Mittheilung des Verlegers, welche den Sachverhalt so erscheinen ließ, wie er in unserem Referate sich darstellt. Die Redaktion.

Abonnements-Einladung!

L'Instructeur französ. und englische The Instructor

Wochenschrift für Deutsche.

III. Jahrgang 1880.

Preis pro Quartal je M. 1,75.

Beide Blätter haben sich bereits einen zahlreichen Anhang verschafft. Der Text zeichnet sich durch seinen **Gehalt** und seine **Originalität** aus, die **Anmerkungen** unter der Seite erleichtern sein Verständniss und ersparen dem Leser das lästige Aufschlagen des Wörterbuches, das Ganze aber erhebt sich über den Charakter eines **blossen Lehrmittels** zur **Literaturgabe**, und ist für diejenigen, die genannte Sprachen studiren oder derselben bereits mächtig sind, eine anziehende und empfehlenswerthe Lectüre.

Ausser gut gewählten **Novellen**, **Erzählungen** etc. greifen genannte Blätter in das Gebiet der **Künste** und **Wissenschaften** ein, bringen Mittheilungen aus dem **Geschäfts-** und **Verkehrswesen**, *(Corresp. mercant.)*, aus **Geschichte** und **Politik** *(Revue politique)*, **Excurse** aus dem Gebiete der **schönen Literatur** *(Corresp. littéraire)*, **Anecdoten, Bonmots,** sowie Anregungen zu **sprachlichen Uebungen**, für welche in der einen Nummer die Aufgabe gestellt, in der nächsten eine **mustergültige Bearbeitung** geboten wird. In einer stehenden Rubrik: „**Petite Poste**" und „**Questions and Answers**" setzen sich die Redaktionen in geistigen Rapport mit den Lesern der Blätter.

Ein Blick in irgend eine Nummer dieser Journale, deren Stoffauswahl mit einem guten und feinen Verständniss getroffen ist, wird Jedem die Ueberzeugung gewähren, dass man es hier nicht mit einem **dilettantischen** Unternehmen, sondern mit der **gediegenen Arbeit** von **Fachmännern** zu thun hat.

Zu beziehen durch die Post und alle Buchhandlungen sowie direct von der Verlagsbuchhandlung.

Prospecte und Probenummern gratis.

Weimar und Leipzig. (1)

Verlag und Expedition des Instructeur und Instructor.

Verlag von **E. A.** Seemann in Leipzig.

Geschichte der Malerei,

von

Alfred Woltmann.

I. Band: Alterthum (von K. Woermann) u. Mittelalter.

Mit 140 Illustrationen br. M. 13.50, geb. M. 15.50.

Vom zweiten Bande liegen die ersten beiden Lieferungen (Malerei des 15. Jahrh. diesseits der Alpen) vor. Das Ganze wird drei Bände von annähernd gleichem Umfange (ca 30—33 Bogen) umfassen.

Humoristische Beiträge,

welche dazu dienen sollen, in einem illustrirten Journale in Verbindung mit entsprechenden Bildern zur Veröffentlichung zu gelangen, werden unter sehr vortheilhaften Honorarbedingungen zu acquiriren gesucht. Die Beiträge können sowohl in einzelnen Scherzen als in Humoresken (gereimt oder in Prosa) bestehen, doch dürften letztere nur kurz sein, da sie gleichzeitig mit 6—12 darauf bezüglichen Bildern auf **einer** Seite gewöhnlichen Journal Formates erscheinen müßten. Bedingung ist, daß die einzusendenden Humoristica noch nirgends im Drucke veröffentlicht worden sind Zuschriften wolle man gefälligst unter **O. 62731** an Herren **Haasenstein & Vogler** in **Frankfurt a. M** richten. (2

Hugo Grosser, Buch- & Kunsth.
Leipzig, Lange Str. 35.

Soeben erschien und ist durch jede Kunsthandlung, **wie auch durch den Unterzeichneten direkt zu beziehen:**

Illustr. Generalkatalog

der photographischen Kunstanstalt von
Ad. Braun & Co. Dornach u. Paris
mit einem Vorwort von
(4) **Paul de Saint-Victor.**

Lex. 8° V u. 350 S. eleg. broch.
Preis 4 Mark.

Außer diesem prachtvollen Kataloge hält **sämmtliche Musterbücher** des Hauses stets zur Verfügung der geehrten Interessenten

Der Vertreter der photogr. Kunstanstalt von **Ad. Braun & Co.**
Hugo Grosser, Buch- u. Kunsthandlung.
Leipzig, Lange Str. 35.

Bei der Königlichen Zeichenakademie zu Hanau ist für nächstes Frühjahr die Stelle eines Lehrers für Email- und Porzellanmalerei zu besetzen. Künstlerische Bildung, Befähigung zum Lehrfach und gründliche technische Kenntnisse werden vorausgesetzt. Der Unterricht soll verbunden sein mit praktischer Thätigkeit, zu welcher durch die Hanauer Kunstindustrie reichliche Gelegenheit geboten ist. Wie die Verhältnisse sich z. Z. in Hanau gestalten, kann der Betreffende der Mittelpunkt dieser Kunstthätigkeit für Hanau werden und sich dadurch eine einträgliche, angenehme Stellung erwerben. Anmeldungen werden bis spätestens zum 15. Januar k. J. erwartet.

Hanau, am 8. Dezember 1879.
Königliche Zeichenakademie-Direktion.

Antiquar **Kerler** in Ulm
kauft (11)
Nagler's Künstlerlexicon. 22 Bde.

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16. Kataloge gratis und franco. (4)

Von **E. A. Seemann** in **Leipzig** ist à 25 Mark zu beziehen:

Original-Radirungen

Düsseldorfer Künstler.

Ausgabe auf chinesischem Papier.

III. Sammlung.

Inhalt: 1. E. Bosch, Concurrenz. — 2. H. Deiters, Waldweg. — 3. Th. v. Eckenbrecher, Marine. — 4. Osc Hoffmann, Esthländisch. — 5. C. Irmer, Waldrand. — 6. C. Jutz, Enten. — 7. Chr. Kröner, Landschaft mit Weiden. — 8. J. Leisten, Einkehr. — 9. M. Volkhart, Audienz beim Bürgermeister. — 10. J. Willroider, Weg in's Dorf.

Hierzu eine Beilage von Rud. Schuster in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Nr. 13.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

8. Januar

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

An die Vorstände der Kunstvereine

richten wir hiermit die Bitte um baldige Einsendung der die verschiedenen lokalen Kunstausstellungen betreffenden Angaben, um den **Kunstausstellungskalender** für 1880 so bald und so vollständig wie möglich zusammenstellen zu können.

Redaction und Expedition der Zeitschrift für bildende Kunst.

Die Konkurrenzentwürfe zu einer Viktoriastatue für das Berliner Zeughaus.

Während die akademische Kunstausstellung noch fast ausschließlich das Interesse für sich in Anspruch nahm, wurde dem Berliner Publikum im Uhrsaal der Königlichen Kunstakademie die stattliche Reihe von Konkurrenz-Entwürfen zu einer Viktoria für die Herrscherhalle des im Umbau begriffenen Zeughauses vorgeführt, über die bereits vorher das Urtheil der Jury gesprochen und verkündet war. So hat die Ausstellung, die nicht weniger als 59 Modelle umfaßte, eine nur geringe Beachtung gefunden; trotzdem aber dürfte, da eine jede derartige Konkurrenz für das Durchschnittsmaß des künstlerischen Könnens, wenigstens der jüngeren Kräfte, mehr oder minder bezeichnend zu sein pflegt, ein Blick auf die diesmal zu Tage getretenen Arbeiten um so gerechtfertigter sein, als es sich hier nicht um die häufige Aufgabe einer modernen Porträtstatue, sondern um die verhältnißmäßig viel seltenere einer idealen Schöpfung monumentalen Charakters handelte.

Der Hauptraum des Zeughauses in seiner neuen Gestaltung, die kuppelbekrönte „Herrscherhalle“, ist zur Aufnahme der Statuen der Hohenzollern'schen Regenten vom großen Kurfürsten an bestimmt, zu deren Beschaffung auf dem Wege einer allgemeinen Konkurrenz erst kürzlich die Aufforderung an die dem preußischen Staate angehörigen Bildhauer erlassen wurde. Inmitten des Kreises dieser in Bronzeguß auszuführenden Standbilder aber, deren beabsichtigte Aufstellung der architektonischen Gliederung des Saales folgt, soll sich — in der dem Eingang gegenüberliegenden Halbrundnische — die in Marmor gemeißelte Figur einer Siegesgöttin erheben, deren künftige Erscheinungsform jene 59 Skizzen mit leider fast durchweg sehr geringem Erfolge in ihren Grundzügen festzustellen suchten.

Allerdings ist es eine gewiß nicht leicht erfüllbare Anforderung, gerade bei der von der antiken und der modernen Kunst unzählig oft und allein von Rauch, dem Begründer der neueren Berliner Bildhauerschule, in einer ganzen Reihe von Statuen verschiedenartigster Auffassung gebildeten Figur der Viktoria von den mannigfachsten Reminiscenzen so weit unbeeinflußt zu bleiben, daß das neue Werk sich in Form und Idee als eine wenigstens annähernd originale Leistung darstellt, und so durfte es keineswegs befremden, auf der einen Seite einer Anzahl mehr oder minder schwächlicher, nichts als eine Wiederholung dieser oder jener Schablone aufweisender Entwürfe, auf der andern aber auch wieder solchen Arbeiten zu begegnen, die eben in dem Bestreben, um jeden Preis originell zu sein, zu den gewaltsamsten Mitteln gegriffen und damit zumeist um so traurigere Effekte erzielt hatten, besonders da dem Wollen nur in vereinzelten Fällen ein irgendwie entsprechendes Können zur Seite stand. Was indeß, auch abgesehen von der bei gleichen Anlässen sich er-

erfahrungsgemäß stets wiederholenden, diesmal nur außergewöhnlich reichhaltigen Sammlung total verfehlter, zum Theil lächerlicher Produktionen, das Gesammtergebniß der Konkurrenz als ein in der That in hohem Grade unbefriedigendes erscheinen läßt, ist der selbst in der Mehrzahl der bemerkenswertheren Entwürfe unverkennbare Mangel einer wirklich monumentalen Anschauung und das ihm innig gesellte, erstaunlich geringe Verständniß für die unmittelbar aus der gestellten Aufgabe sich ergebenden Bedingungen einer auch nur in formaler Hinsicht zusagenden Lösung derselben. Einerseits sind unter den wenigen Arbeiten, die durch künstlerische Qualität sich über die Menge der übrigen erhoben und, ohne darum schon für den bestimmten Zweck annehmbar zu erscheinen, doch das Interesse des Beschauers durch diesen oder jenen Reiz zu fesseln wußten, kaum zwei bis drei Entwürfe zu nennen, die nicht ein rein genremäßiges, der ernsteren Ruhe und Größe echt monumentaler Haltung völlig entbehrendes Gepräge an sich tragen, und andererseits drängt sich angesichts der ganzen Anlage und Liniengebung fast der Hälfte der überhaupt eingesandten Skizzen die Frage auf, ob ihre Autoren, obschon sie die fertige Figur — manchmal in geradezu naiver Weise — nachträglich in die beigefügte Rundnische stellten, denn auch nur einen Moment an diesen der Statue bestimmten und damit ihren Gesammtumriß bedingenden Aufstellungsort gedacht und ob sie ferner in ihren, in Bronze allenfalls möglichen Gestalten auch nur im entferntesten sich des vorgeschriebenen Materials der Ausführung, des einer festen Stütze der schweren Massen bedürftigen Marmors, erinnert haben.

Es sind dies Fehler, die, wenn sie vereinzelt auftreten, als ein individueller Mißgriff weder überraschen noch sonderlich in's Gewicht fallen können, die aber, in so auffälliger Weise sich fort und fort wiederholend, einen nicht wenig bedenklichen Mangel künstlerischer Ausbildung verrathen. Zwar daran, daß unsere Künstler in der Regel die Form als etwas von dem Material ziemlich Unabhängiges betrachten, während doch die verschiedenartige Natur des Marmors und der Bronze die Komposition nicht blos von vornherein in ihrer Gesammthaltung bestimmen, sondern namentlich auch für die weitere Ausführung bis in die feinsten Details hinein maßgebend bleiben sollte, sind wir längst schon zu sehr gewöhnt, als daß ein Verstoß nach dieser Seite hin uns besonders auffällig erscheinen dürfte. Dieselben Ursachen, die auf den verschiedenen Gebieten kunstindustrieller Produktion jene dauernde Vernachlässigung eines der obersten Stilgesetze verschulden, haben eben auch auf dem Gebiete der Plastik das gleiche Resultat erzeugt und sind hier in ihrer verhängnißvollen Wirksamkeit noch dadurch erheblich unterstützt worden, daß, wie ja bekannt, die weitaus zahlreichsten Schöpfungen moderner Bildhauer, des durch eine feste Bestellung gegebenen sicheren Ziels entbehrend, auf's Ungewisse hin entstehen und die Uebertragung des längst schon fertigen Gypsmodells in Erz oder Stein dem nur ausnahmsweise durch innere Gründe geleiteten Belieben des endlich gefundenen Käufers überlassen. Die diesmalige Konkurrenz lieferte in dieser Hinsicht nur noch deutlicher und entschiedener, als es sonst wohl zu geschehen pflegt, den Beweis dafür, bis zu welcher geradezu gedankenlosen Behandlung der Komposition eine solche Praxis mit der aus ihr sich naturgemäß ergebenden allmählichen Abstumpfung eines jeden lebendigen Stilgefühls schließlich hinzuführen im Stande ist. Jene andere in einer langen Reihe von Entwürfen unablässig wiederkehrende Erscheinung aber, der Mangel eines der gegebenen architektonischen Umrahmung der künftigen Statue entsprechenden Aufbaues, wie er einerseits den dargebotenen Raum angemessen zu füllen und andererseits wieder die Figur innerhalb ihrer Umgebung als dominirenden Mittelpunkt einer größeren Anlage zur Geltung zu bringen vermocht hätte, wies zugleich in nicht minder empfindlicher Weise auf die verderbliche Einseitigkeit der viel zu ausschließlich auf das einzelne, engbegrenzte Fach sich beschränkenden Ausbildung des modernen Künstlers hin, die zufällig gerade in denselben Tagen auch von der französischen Kritik angesichts der Ergebnisse der für eine Kolossalstatue der Republik ausgeschriebenen Konkurrenz nicht ohne Grund beklagt wurde.

Wo es der Gesammtheit der Produktion oder doch einem beträchtlichen Theil derselben an den höheren geistigen Qualitäten des Kunstwerks, an Originalität der Erfindung, an Großartigkeit der Auffassung und an Tiefe des Gedankeninhalts gebricht, dürfte die Kritik, die dies hervorhebt, meist eine ziemlich unfruchtbare bleiben, da weder Beachtung noch Vernachlässigung des Vorwurfs das durch den ganzen Charakter der Zeit bedingte schöpferische Vermögen derselben zu modificiren im Stande sein wird. Jene zuletzt erwähnten Schwächen gehören dagegen doch mehr oder weniger dem Gebiete des durch richtige und ernste künstlerische Schulung Erlernbaren an und verdienen deshalb um so sorgfältigere Aufmerksamkeit, als der in der Entwickelung unserer gegenwärtigen Bildhauerei sich am entschiedensten aussprechende Zug, im Gegensatz zu der strengeren Knappheit der Rauch'schen Schule, auf die Entfaltung reicherer und breiterer Wirkungen gerichtet ist, ein solches Bestreben aber die sichere Beherrschung gerade jener mehr formalen Gestaltungs- und Ausdrucksmittel zur unentbehrlichsten Voraussetzung hat.

Unbestreitbar hängt das, was unsere jetzige Generation der Plastik der letzten Jahrzehnte zum Vorwurfe macht, die farblose Monotonie, die nüchterne Schwunglosigkeit und die geringe dekorative Wirkung der Mehrzahl ihrer Schöpfungen, auf's engste mit der aus einer einseitigen Auffassung der Antike entstandenen, heute mit Recht allgemein als irrig verurtheilten Anschauung zusammen, die, gleichgiltig gegen das Material der Ausführung, allein die abstrakte Form zu kennen scheint. Ist dies aber richtig, so ist auch über die Forderung, die sich mit Nothwendigkeit daraus ergiebt, keinerlei Zweifel möglich. Sich aus jenem für unsere gesammte moderne Produktion so schädlich gewordenen Irrthum wieder vollständig herauszuarbeiten, kann dann eben der Plastik so gut wie der Kunstindustrie nur dadurch gelingen, daß sie sich — wovon nicht wenige Entwürfe der in Rede stehenden Konkurrenz bedauerlicher Weise das gerade Gegentheil zeigen — bei jedem Werke fort und fort die maßgebende Bedeutung des Materials vergegenwärtigt und die Beschränkungen, die es auferlegt, Schritt für Schritt im Auge behält, um zugleich die Freiheiten, die es gestattet, nach Gebühr auszunutzen und damit dem Marmor wie der Bronze die einem jeden dieser Stoffe eigenthümlichen individuellen Reize in vollem Umfange abzugewinnen.

In fast noch höherem Maße jedoch bedarf unsere Plastik, wenn anders sie auf den Bahnen, denen sich ihre begabteren Vertreter mehr und mehr zuwenden, zu glücklichem Ziel gelangen will, gleichsam einer Tränkung und Sättigung mit echt architektonischem Geist und Gefühl. Nur durch eine hierauf gerichtete Schulung, in der sie zugleich den einzig wirksamen Schutz gegen die der neu eingeschlagenen Richtung naheliegende Gefahr der Ausschreitung in's Stillose und Zerfahrene finden kann, vermag sie sich die reicheren Ausdrucksmittel zu schaffen, über die sie um so freier gebieten muß, je mehr sie sich von der bis dahin üblichen Einfachheit selbst eines ausgedehnteren monumentalen Aufbaues zu emancipiren sucht. Und hierher gehört nicht etwa blos die wirklich in Fleisch und Blut übergegangene Kenntniß der zur Verwendung gelangenden architektonisch-dekorativen Formen und des inneren Organismus derselben, an deren Stelle uns bis jetzt noch häufig genug ein mehr oder weniger willkürliches Konglomerat ziemlich äußerlich aufgefaßter Bildungen entgegentritt, sondern vor allem auch die Fähigkeit der sicheren Berechnung weitaus größerer und mannigfacherer Raumwirkungen als derjenigen, mit denen es die Genreplastik auf der einen und die bisher übliche Schablone des monumentalen Aufbaues auf der anderen Seite zu thun haben. Wenn aber die lange Reihe der Entwürfe zu jener Viktoriastatue und der Umstand, daß fast die Hälfte derselben die Figur nicht einmal mit der sie unmittelbar umrahmenden Bogennische, geschweige denn mit den Gesammtverhältnissen des Saales, der sie aufnehmen sollte, und mit der anderweiten Dekoration des letzteren in erträglichen Einklang zu bringen wußte, zu einem Rückschluß auf das durchschnittliche Können unserer Bildhauer berechtigt, so ist die Berliner Plastik von dem eben angedeuteten Ziele noch weit entfernt, und der Ausgang dieser Konkurrenz kann sie nur dringend dazu auffordern, der Ausfüllung einer ebenso empfindlichen wie allerdings im Hinblick auf die bisherige Entwickelung vollauf erklärlichen Lücke ihres künstlerischen Vermögens ihr ungetheiltes Augenmerk zuzuwenden.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Griechische Heroengeschichten. Von Barth. Georg Niebuhr an seinen Sohn erzählt. Mit zwölf Zeichnungen von Friedrich Preller und vier Friesen und Schlußvignetten von Theodor Grosse. Prachtausgabe. Gotha, Fr. A. Perthes. 1880. Fol.

Das liebenswürdige Büchlein des berühmten Historikers lesen nicht nur Kinder mit Vergnügen; in dieser schlichten Erzählung tritt die einfache Schönheit der alten Sagen klar hervor, und es ist begreiflich, daß ein Künstler wie Preller gerade durch sie zu neuen Schöpfungen angeregt wurde. Es gilt ja nicht nur von der Odyssee, daß man in ihren Versen das Rauschen des Mittelmeeres hört; in allen diesen Helden- und Göttergeschichten sehen wir die Landschaft, in welcher sie erwachsen sind; in den Fahrten der Argonauten erscheinen uns die sonnigen Buchten und die rauschenden Felsgestade des Archipels wie die Waldthäler und Bergströme Arkadiens und Thessaliens in den Kentaurensagen und den Abenteuern des Herakles. Unter diesen von dem jüngeren Preller ausgeführten Blättern sind besonders schön die Küstenbilder mit den feingeschwungenen Berglinien und der duftigen Meeresferne, so die Bucht von Iolkos, in welcher Athene beim Bau der Argo hilft, und das troische Gestade, an welchem Hesione von Herakles befreit wird, dann der Blick auf's Meer vom Felsen, an welchem Prometheus angeschmiedet ist, der Fluß, welchen Nessos durchreitet und die Gebirgsheimat Chiron's. — Die Art der Wiedergabe, durch Lichtdruck von Römmler und Jonas in Dresden, ist diesen zarten Kunstwerken ganz besonders günstig und giebt die Gedanken des Meisters treu wieder. Leider sind die Figuren nur selten eine erwünschte Beigabe zu nennen. Doch sind hiermit nicht die Zeichnungen Grosse's gemeint, unter denen namentlich die erste Komposition: Jason, die feuer=

schnaubenden Stiere bändigend, durch Kraft und Schönheit ausgezeichnet ist. Sehr lebendig ist auch die Darstellung des kleinen Herakles, welcher die Schlangen erwürgt. Der Künstler erlaube jedoch die Bemerkung, daß die Thiere hier zu groß erscheinen. Allerdings ist auch Herakles hier etwas älter, als gewöhnlich angenommen wird, da er schon recht fest auf seinen Füßen steht, und nach der Erzählung soll man sich die Schlangen recht groß vorstellen, aber die bildende Kunst hat doch die sinnliche Wahrscheinlichkeit zu berücksichtigen, und die Künstler des Alterthums haben daher recht gethan, wenn sie dem kindlichen Helden ein Paar Schlangen in die Hände gaben, die er wenigstens ordentlich fassen konnte.

C. Aldenhoven.

Carl Schnaase. Biographische Skizze von Wilhelm Lübke. Mit dem Bildniß Schnaase's. Stuttgart, Ebner & Seubert. 1879. 68 S. 8.

Der vorliegende Lebensabriß des Meisters der deutschen Kunstgeschichtschreibung ist ein Separatabdruck aus dem eben erschienenen zweiten Theile des achten Bandes von Schnaase's berühmtem Hauptwerke, dessen zweite vermehrte Auflage damit nach dreizehnjähriger Arbeit endlich abgeschlossen vorliegt. Das Erscheinen dieser besonderen Ausgabe wird gewiß Vielen willkommen sein, welche das bändereiche Geschichtswerk selbst nicht besitzen und sich doch gern ein lebendiges Bild von der Persönlichkeit des außerordentlichen Mannes bewahren wollen, zu dem die ganze deutsche Kunstwelt wie zu einem Ideal wahrer Wissenschaftlichkeit und lauterster Humanität emporschaut.

Kurz nach Schnaase's Ableben († 20. Mai 1875) widmete ihm Wilhelm Lübke, sein langjähriger innig vertrauter Freund und Studiengenosse, in dieser Zeitschrift einen warm empfundenen Nachruf, der von der Persönlichkeit des Entschlafenen und seiner Stellung in der Wissenschaft eine treffende Charakteristik bot und aus der Geschichte seines Lebens die wichtigsten Daten mittheilte. Der vorliegende Lebensabriß ist eine erweiterte und vielfach bereicherte Reproduktion jenes Nekrologes. Wenn Lübke zu dem Charakterbilde des Verewigten, wie es uns gegen Ende seines Lebens als die Summe seines Werdens und Schaffens entgegentrat, bei der neuen Redaktion keinen wesentlich neuen Zug hinzuzufügen vermochte und manchen damals ausgesprochenen Satz wörtlich in seine biographische Skizze hinübernehmen durfte, so bot sich ihm dagegen jetzt für die Darstellung der Entwickelungsgeschichte Schnaase's aus dessen Korrespondenzen und Tagebüchern, sowie aus andern intimen Quellen ein bisher unbekanntes Material dar, welches namentlich die Jugend und Studienzeit des Abgeschiedenen zum ersten Mal in helles Licht setzt. Die erste Hälfte von Lübke's Darstellung ist daher die bei Weitem ergiebigere und interessantere, nicht nur für den Fachmann, sondern für alle Diejenigen, welche in dem Lebensgange eines bedeutenden Menschen die Entwickelung der Zeit, die Geistesgeschichte der Nation zu lesen verstehen.

Merkwürdig ist es, aus der Jugend Schnaase's zu ersehen, daß dieser zu so vollendeter Klarheit und Ruhe hindurchgedrungene Geist unter unstäten, wechselvollen Schicksalen die ersten Schritte in's Leben thun mußte. „Schnaase pflegte, die Unruhe seiner Kinderzeit bedauernd, wohl zu sagen, er habe seine Jugend im Reisewagen zugebracht.“ Es war dies nicht nur eine Folge der Familienverhältnisse und speciell der Art seines Vaters, sondern es spiegelt sich darin zugleich die wildbewegte Napoleonische Zeit, in welche die Kindheit Schnaase's fiel; und wenn das zerstreuende, unruhige Treiben dem jungen Gemüthe manche Gefahren brachte, so hat andererseits der häufige Wechsel des Wohnortes, namentlich aber ein längerer Aufenthalt der Familie in Paris (1808—9) gewiß zu der Vielseitigkeit von Schnaase's Bildung viel beigetragen und ihm jene Weite des Blicks zu eigen gemacht, welche wir an ihm bewundern. Der Vater tritt uns in dieser ersten Zeit als sein Lehrer und geistiger Erzieher entgegen; er ertheilte ihm auf den Reisen selbst Unterricht und hielt streng auf Ordnung und geregelten Studiengang. Das Herz Schnaase's hing aber mit ganzer Innigkeit an der Mutter. „Die Rücksicht auf sie griff tief in sein Leben und bestimmte dessen Gang in einer entscheidenden Zeit.“

Diese nahte heran, als der achtzehnjährige Jüngling bald nach dem Tode des Vaters (1816) die Berliner Universität bezog, von wo er im Frühling 1817 nach Heidelberg übersiedelte. Hatte ihn dort Savigny's philosophisch durchgebildeter Vortrag besonders angezogen und mit der auf des Vaters Wunsch eingeschlagenen juristischen Laufbahn befreundet, so fühlte er sich in der Neckarstadt vor Allem durch Hegel's Lehre mächtig bewegt. Ihm folgte er im Herbst 1818 wiederum nach Berlin, und das eindringende Studium seiner Philosophie, dem er sich dort ergab, ist von dem nachhaltigsten Einfluß auf seine ganze spätere Entwickelung gewesen. Anknüpfend an eine Notiz in Schnaase's Aufzeichnungen aus jener Epoche bemerkt Lübke treffend: „Wenn Schnaase die tiefere Befriedigung, welche seine religiös angelegte Natur von der Beschäftigung mit der Philosophie erwartete, nicht aus ihr schöpfte, so ist doch diese von einem solchen Einfluß auf sein wissenschaftliches Leben geworden, daß wir uns seine spätere hohe Bedeutung auf dem Gebiete der kunstgeschichtlichen Darstellung ohne jene philosophischen Studien gar nicht zu denken vermögen.“

In gleichem Sinne spricht sich Schnaase's langjähriger Freund Roestell aus, dessen Bekanntschaft er 1826 nach beendetem Staatsexamen als Assessor in Königsberg machte und der über ihr damaliges Zusammenleben dem Verfasser der Biographie einige sehr dankenswerthe Mittheilungen machte. Die beiden jungen Juristen — Roestell war an der juristischen Fakultät als Privatdocent habilitirt — lasen mit einander Hegel's Phänomenologie des Geistes: „was dann gewöhnlich zu weiteren Gesprächen führte. Was ihn nach seinen Aeußerungen besonders anzog, war in den innersten Kern des Geistes eines jeden Volkes einzudringen, um sich aus ihm die einzelnen Erscheinungen zu erklären." — „Diese Richtung, die später in seinen niederländischen Briefen, wie in seinem großen, umfassenden Werke so entschieden hervortritt, verdankt er seinen philosophischen Studien; er hat zwar die Hegel'sche Philosophie später überwunden, es waren jedoch nur die Fesseln der Schule, die sein nach Freiheit strebender Geist von sich abgeschüttelt; die höhere Weihe hatte er von ihr empfangen, so wie er auch durch die Beschäftigung mit ihr die dialektische Gewandtheit gewonnen hat, welche seine Arbeiten, besonders die Einleitung seiner Kunstgeschichte, bekunden."

In diese Königsberger Zeit fällt auch Schnaase's erste Reise nach Italien. Aber es ist interessant aus Roestell's Aufzeichnungen zu erfahren, daß es nicht zuvörderst die Kunst, sondern das Verlangen, seine allgemeine Bildung zu erweitern, gewesen, welches ihn nach dem Süden geführt. Gleichwohl mußte er bald in die intimsten Beziehungen zu demjenigen Studium treten, welches damals durch die eben erschienenen epochemachenden Arbeiten eines Rumohr, Waagen, Kugler u. A. dem Interesse jedes Denkenden unmittelbar nahe gerückt wurde, und zu dem ihn nun auch die reiche Denkmälerwelt des Landes mit Macht hinzog. Galerien und Museen wurden eifrig studirt, vor Allem aber die Architektur auf's gründlichste in Betrachtung gezogen und über alles Gesehene sorgfältige Notizbücher angelegt. Kurz, ohne daß es seine Absicht gewesen, kam Schnaase damals bereits tief in das zweite Hauptgebiet seines wissenschaftlichen Lebens, das er neben dem juristischen betreten und pflegen sollte, in das kunstgeschichtliche Fach hinein und fand auf dem Heimwege durch die Rheinlande neue Nahrung für die in Italien begonnenen Studien. „Wenn man schon in Deutschland bleiben soll," schreibt er von Köln, „so ist die Gegend des Rheins noch die einzige, welche einige kunstgeschichtliche Bedeutung hat. Man kommt hier doch wenigstens bis nahe an die Karolinger."

Als Reisefrucht aus dem Süden brachte Schnaase den Plan einer kunstgeschichtlichen Periegese von Italien mit, und er wäre vielleicht niemals zur Jurisprudenz zurückgekehrt, wenn ihn nicht die durch eine Handelskrisis erschütterten Vermögensverhältnisse seiner Familie dazu genöthigt hätten, den Gedanken an eine freiere Stellung aufzugeben und den praktischen Lebensweg beizubehalten. Erst die nach dem Tode der Mutter 1829 eingetretene Versetzung als Procurator nach Düsseldorf brachte ihn seinem eigentlichen geistigen Lebenselemente wieder näher. „Es waren die Tage, da die neu begründete Akademie unter Schadow's Leitung ihre erste glänzende Blüthe entfaltete. Lessing, Schirmer, Bendemann, Hübner, Schrödter, Theod. Hildebrandt, Sohn, Mücke, Köhler und manche Andere standen in der ersten Frische jugendlichen Schaffens. Von der ästhetischen Stimmung jener Tage giebt aber nichts eine so bezeichnende Probe, als daß ein preußischer Landesgerichtsrath, der freilich Immermann hieß, im Bunde mit Felix Mendelssohn die Leitung eines auf rein künstlerischer Grundlage beruhenden Theaters in die Hand nahm." In diese Kreise trat Schnaase ein und unterhielt zugleich einen regen geistigen Verkehr mit der rheinischen Universitätsstadt Bonn, mit Loebell, Kinkel und dessen Schüler Andreas Simons, ferner in Köln mit Ramboux und andern Gleichgesinnten, welche der Pflege heimischer Kunst und Denkmälerforschung zugethan waren. Er nahm nun seine kunstgeschichtlichen Studien wieder auf, und zwar mehr im „philosophisch-historischen" als im „urkundlich-historischen" Sinne, wie er selbst uns berichtet; dann aber erschloß er sich ein ganz neues reiches Anschauungsgebiet durch die im Sommer 1830 unternommene Reise nach den Niederlanden. Nachdem er im Sommer 1833 sich mit Charlotte v. Schoenowska vermählt und in ihr die „treue liebevolle Gattin gefunden hatte, die seinem Leben das reinste, vollste Glück" inniger Seelengemeinschaft brachte, gab er im Juni 1834 die Ergebnisse jener Reise in den „Niederländischen Briefen" heraus und stellte sich damit sofort in die erste Reihe unserer Kunstschriftsteller. Von einer näheren Würdigung des Werkes können wir hier absehen und uns ebenso der weiteren Auszüge aus Lübke's Darstellung enthalten, soweit sich dieselbe auf Schnaase's Hauptwerk, die 1843 begonnene „Geschichte der bildenden Künste" bezieht, um so mehr als wir auf letztere nächstens bei Besprechung des erwähnten Schlußbandes zurückzukommen haben werden. Eines nur möge hier noch kurz hervorgehoben sein, was durch die Korrespondenzen und Aufzeichnungen Schnaase's in scharfe Beleuchtung tritt, sein Verhältniß zu den religiösen Fragen der Zeit. Schnaase hielt es für eine der höchsten Aufgaben der Wissenschaft, und ganz besonders der Geschichte, den religiösen Zwiespalt der Zeit zu heben, dadurch daß sie das, was er „die Naturseite der Religion" nennt, festzustellen und zur Aner-

kennung zu bringen trachtet. Er war ein Mann von echter und selbst in den Formen strenger Frömmigkeit, aber ein energischer Gegner der Orthodoxie der Wortgläubigen. Das lebendige Walten Gottes in den Geschicken des Einzelnen wie in denen der Menschheit zu erkennen, war ihm Religion und Wissenschaft zugleich. „Ich halte“ — schreibt er an Uechtritz — „das große Wunder der Erhaltung des Christenthums durch die Reihe der Jahrhunderte, der Umgestaltung der ganzen sittlichen Welt durch dasselbe für den stärksten Beweis seiner Wahrheit, und halte denjenigen, welcher durch die Betrachtung dieses Wunders die Ueberzeugung gewinnt und durch sie zum Christenthume gelangt, für einen ebenso legitimen Gläubigen, wie jeden andern.“ Und an einer andern Stelle fordert er von den Theologen, daß sie „die unläugbaren Erfahrungen der Naturwissenschaft auch als eine Offenbarung anerkennen,“ indem er andererseits den Naturforschern in Erinnerung bringt, daß „neben der Entwickelungsreihe der naturwissenschaftlichen Phänomene eine selbständige Reihe geistiger Erscheinungen hergeht, welche auch Sache der Erfahrung sind und mit demselben Rechte wie ihre naturwissenschaftlichen Resultate zur Basis von Schlüssen gemacht werden.“ Man erkennt in diesen Aeußerungen den Historiker jener Epoche, in welcher Natur und Geist, aus der schönen Harmonie des klassischen Alterthums gelöst, in tiefen Zwiespalt mit einander zu gerathen drohten, den geistvollen Erforscher der mittelalterlichen Weltanschauung und ihrer Offenbarung in der Kunst. Auf diesem Punkte liegt ja das Schwergewicht von Schnaase's epochemachendem Werke. Er hat ihn dorthin verlegt, ebenso sehr in richtiger Erkenntniß der in seiner Zeit herrschenden mittelalterlichen Geistesströmung, wie aus dem innersten eigenen Berufe heraus, der gerade ihn zur Lösung jener so schwierigen und verwickelten Fragen hindrängte, welche an die Entstehung und allmähliche Auflösung der Kunst des Mittelalters geknüpft sind. Wir müssen es tief beklagen, daß sein Lebenswerk ein Torso geblieben ist. Aber vom subjektiven Standpunkte, als Ausdruck der Persönlichkeit des Autors betrachtet, bleibt es deshalb doch ein Werk aus einem Guß, vollendet bis in's Einzelne, und getragen von der Anschauung eines in sich völlig harmonischen Geistes.

G. v. L.

Nekrologe.

Jacob Jacobs †. Am Morgen des 13. December 1879 gab die Antwerpener Künstlerschaft einem ihrer bedeutendsten älteren Mitglieder, dem Marinemaler Jacob Jacobs, das letzte Ehrengeleit zum Friedhofe von Merrem. Der am 19. Mai 1812 zu Antwerpen geborene Jacob Albert Michael Jacobs besaß als Jacob Jacobs, wie er selbst sich nannte, einen europäischen Ruf, seine Gemälde zieren die Hauptgalerien des Auslandes wie seiner kunstsinnigen Heimat, und von allen Seiten waren ihm Auszeichnungen zu Theil geworden. Ein Schüler der neubelebten Akademie seiner Vaterstadt unter van Bree und Wappers, erwarb er sich besondere Verdienste um die jüngere Generation durch seine 36jährige Thätigkeit als Professor desselben Kunstinstitutes. Die zur Jubiläumsfeier der belgischen Unabhängigkeit auf den Hochsommer 1880 anberaumte historische Ausstellung der belgischen Kunst wird auch von ihm manches schöne Werk vorführen. Schon 1830 betheiligte sich der 18jährige Jüngling an dem Salon von Antwerpen und erntete fortan dort wie auf den Salons von Brüssel und Gent reiche Erfolge. Unter den älteren Meistern waren ihm Claude Lorrain, Joseph Vernet und Willem van de Velde, denen er manchen Fingerzeig verdankte, besonders sympathisch. Daneben bildete er sein Auge durch zahlreiche Studienreisen nach den verschiedensten durch landschaftliche Schönheit ausgezeichneten Gegenden, die Gestade des Mittelmeeres und die Nilufer, Cypern, Kleinasien, Konstantinopel und das goldene Horn. Venedig und Genua boten ihm, nicht minder als die Nordsee und die zerklüfteten Felsenufer Skandinaviens, die Motive zu vielgesuchten, rasch in alle Himmelsrichtungen zerstreuten Gemälden. Obwohl er die Marine und die Landschaft allen anderen Motiven vorzog, verschmähte er auch das Thierstück nicht und wurde am 26. Mai 1843 an der Stelle des Landschaftsmalers J. B. de Jonghe zum Professor der Antwerpener Akademie für diese drei Gebiete ernannt. 1847 machte er gemeinschaftlich mit seinem früheren Lehrer Gustav Wappers eine Reise nach Deutschland, dessen Galerien er eifrig studirte. Sein Gemälde „Der Schiffbruch des Auswandererschiffes Floridian an der Küste von Essex am 28. Februar 1848“ war sowohl der Naturtreue der Darstellung als auch der Tragik des Gegenstandes wegen eins der Prunkstücke des Antwerpener Salons 1849. König Leopold, der Jacobs bereits 1848 durch den Ankauf seiner Arbeit vom Brüsseler Salon desselben Jahres „Rastende Araber in der Wüste“ einen Beweis seines Wohlwollens gegeben hatte, verlieh ihm als Zeichen der Anerkennung am 19. December 1849 den Leopoldsorden, und König Ludwig I. von Bayern erwarb den „Schiffbruch des Floridian“ für die neue Pinakothek zu München. Die schweren, hochgehenden Wogen und der düstere Himmel sind meisterhaft wiedergegeben.

In der neuen Pinakothek ist Jacobs außerdem noch durch einen „Sonnenaufgang im Archipel“ von 1852 und eine „Ansicht des Hafens von Konstantinopel bei heller Beleuchtung“ vertreten. Konsul Wagener in Berlin besaß von ihm eine 1848 gezeichnete mäßig bewegte „Griechische See bei trübem Wetter“; 1861 ging diese Marine mit der ganzen Gemäldesammlung, welche die Grundlage zur Berliner National-Galerie bildete, in den Besitz des preußischen Staates über. Seine auf dem Antwerpener Salon 1852 ausgestellte Schöpfung „Das goldene Horn bei Konstantinopel“ fand so lebhaften Beifall, daß er sie wiederholt mit geringen Variationen ausführte. Trotz seiner rastlosen Thätigkeit bewahrten ihn die auf seinen ausgedehnten Reisen gesammelten Skizzen vor der Einförmigkeit der Motive,

und ein angeborener Zug der Freude am Erwerben regte seine Produktionskraft zu immer neuem Schaffen an. Das Musée moderne zu Brüssel umfaßt sein Hauptwerk von 1855, den „Wasserfall des Glommen" in Norwegen, und der Herzog von Brabant, jetzt König Leopold II., erwarb die „Ruinen von Karnak" und den „Sogne Fjord" vom Brüsseler Salon 1857. Jacobs war einer der ersten Entdecker des an landschaftlichen Schönheiten unerschöpflichen nordischen Zwillingsreiches, welches seitdem Reise- und Studienziel einer ganzen Generation von Nachahmern geworden ist. Jacobs' Vielseitigkeit nahm mit den Jahren eher noch zu als ab; 1864 vereinte der Antwerpener Salon Ansichten aus den verschiedensten Himmelsstrichen und die scharfen Kontraste aus dem Süden und aus dem Norden waren ihm gleich wohl gelungen; den Gemälden, „Eine vor dem glühenden Winde flüchtende Karawane" und die „Tempelruinen der Nilinsel Philä", reihten sich die Marinen „Frische Brise an der finnischen Küste" und „Im Golfe von Lepanto" an. König Leopold beförderte Jacobs in Folge dieser glänzend beschickten Ausstellung am 19. December 1864 zum Officier des Leopoldordens. „Die Einfahrt in den Hafen von Bergen", eins der letzten größeren Gemälde des alternden Meisters, ging 1867 zu hohem Preise nach England, wo seine Arbeiten überaus gesucht waren. In Belgien selbst hatte das leuchtende Kolorit seiner orientalischen Landschaften anfänglich befremdet, bis auch Andere, und zwar vielfach mit weniger Genialität und geringerer Herrschaft über die Technik, die farbenglühenden Berichte des Antwerpener Künstlers bestätigten. Sein Lehramt an der Akademie verwaltete der Meister bis zu seinem Tode am 9. December 1879 und bildete eine bedeutende Anzahl von Schülern.

H. B.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

c. **Oeffentliche Kunstpflege in Sachsen.** Sachsen gehörte zu den ersten deutschen Staaten, deren Budgets Fonds für öffentliche Kunstzwecke auszuweisen hatten. Verschiedene treffliche Kunstwerke verdanken den sächsischen Fonds ihre Entstehung, wir erinnern nur an Schilling's: „Jahreszeiten". Die nachstehenden Notizen dürfen daher nicht ohne Interesse sein. Dieselben sind dem Rechenschaftsbericht für die Periode 1876—1877 entnommen, welcher dem gegenwärtig zu Dresden versammelten Landtag vorgelegt wurde. Demnach sind während dieser Zeit in Sachsen zur Herstellung monumentaler Kunstwerke aus Staatsmitteln bewilligt worden: 10,836 Mk. Schlußzahlungen wegen Ausschmückung der sog. langen Wand des Gewehrgalerie Gebäudes auf der Augustusstraße in Dresden, 18,396 Mk. fernere Zulagen für ein Standbild Herzog Albrecht's des Beherzten in Meißen, 5023 Mk Schlußzahlung wegen der malerischen Ausschmückung der Aula des Gymnasiums zu Bautzen, 10,412 Mk. fernere Zahlungen für dergleichen des Johanneums zu Zittau, 123,638 Mk. dergleichen für die Panther-Quadriga und andere Skulpturarbeiten für das neue Hoftheater in Dresden, 89,111 Mk. dergleichen für Wandgemälde in demselben, 1253 Mk. dergleichen für ein Brunnenstandbild auf dem Markte in Crimmitzschau, 2028 Mk. dergleichen für die an dem neuen Schulgebäude in Leisnig anzubringenden Sgraffito-Verzierungen, 8017 Mk. dergleichen für Altargemälde in den Kirchen zu Dittersbach, Konradsdorf, Wantewitz und Etzdorf, 2076 Mk. dergleichen für Glasgemäldefenster in der Stadtkirche zu Wurzen, 3030 Mk für Ausschmückung des Altars der Kirche zu Frankenberg, 600 Mk. Beihilfe zu Herstellung eines Glasgemäldefensters in der neu restaurirten Kirche zu Schandau, 3000 Mk. siebente und achte Ratenzahlung auf den Kaufpreis für 11 Stück Kartons zu den Wandgemälden der Kaisersäle zu München (für die Königlichen Sammlungen erworben).

Sammlungen und Ausstellungen.

H. B. **Der Cercle artistique et littéraire zu Brüssel** hat Mitte November 1879 eine Ausstellung von Zeichnungen François Millet's veranstaltet. Sie stellen fast ohne Ausnahme Bauern und Bäuerinnen bei allen Verrichtungen des Alltagslebens und in der entsprechenden ländlichen Umgebung dar, aber die Millet in hohem Grade eigene Treue der Beobachtung und die geniale Meisterschaft der Zeichnung verleihen selbst diesen einfachen Motiven eine besondere Anziehungskraft. Ein umfangreiches, „Idylle" genanntes Oelgemälde ist doppelt interessant, weil es gleichsam die Mitte hält zwischen den mythologischen Bildern, denen Millet sich anfänglich widmete, und dem Genrebilde mit landschaftlichem Hintergrunde, in dem sein Talent während der Blüthezeit des Mannesalters gipfelte.

F. **Permanente kunstgewerbliche Ausstellung in Berlin.** In dem von H. Hirschwald & Co. Unter den Linden 54 eröffneten „Magazin für Berliner Kunstgewerbe" erfreut sich Berlin seit Kurzem einer höchst beachtenswerthen permanenten Ausstellung und Verkaufshalle, wie sie in ähnlicher Weise schon seit längerer Zeit in den Kreisen der Industriellen geplant wurde. Die Theilnahme der letzteren hat sich denn auch dem genannten Etablissement innerhalb der wenigen Wochen seines Bestehens so entschieden zugewandt, daß die in geschmackvoll ausgestatteten Räumen übersichtlich und ansprechend gruppirten Sammlungen der den renommirtesten Berliner Werkstätten entstammenden Objekte gegenwärtig bereits ein nahezu vollständiges Bild der in ihnen vertretenen Zweige der Produktion gewähren. Bei unbedingtem Ausschluß aller unsoliden und gewöhnlichen Dutzendwaare lassen sie neben einzelnen größeren Stücken an stattlichen Möbeln, Kronleuchtern und anderen Geräthen kaum irgend etwas aus der Menge jener zahllosen kleineren, für die Ausstattung der Wohnung und für sonstige Gebrauchszwecke bestimmten Gegenstände vermissen, für die das Bedürfniß in gleichem Schritt mit der zunehmenden künstlerischen Durchbildung ihrer Form und Dekoration zu wachsen scheint. In erster Linie finden wir daher kleinere Sachen in Schmiedeeisen, echte Bronzen, von denen besonders Erfreuliches vorhanden ist, galvanoplastische, Tula- und Emailarbeiten, Schnitzereien in Holz und Elfenbein, Intarsien und bemalte Holzgegenstände sowie namentlich auch Majoliken der verschiedensten Ateliers und, als nicht zum wenigsten bemerkenswerth, eine Reihe der gediegensten, in Zeichnung und Arbeit echt künstlerisch vollendeten und dabei zum Theil höchst wohlfeilen Schmucksachen von graziösester Gestalt und feinster farbiger Wirkung. Nicht minder interessant ist dann endlich noch eine Reihe mit eingeritzten und farbig ausgefüllten Contouren dekorirter, in Zeichnung und Farbe des Ornaments durchaus eigenartiger Thongefäße aus der Werkstatt von Schönewald in Linden bei Hannover, in denen uns die Ausstellung neben den mannigfachsten Erzeugnissen Berliner Ursprungs die ersten Proben eines neuen und entwickelungsfähigen auswärtigen Betriebes vorführt. Ein Blick auf diese hervorragendsten Partien der in ihm repräsentirten vielseitigen Produktion zeigt, daß das „Magazin" in der That auf dem Wege ist, den ihm zu Grunde liegenden Gedanken in möglichst umfassender Weise zu verwirklichen und sich zu einer Centralstelle der Berliner Kunstindustrie zu entwickeln, deren Bestehen bei fortdauernd richtiger Leitung ebenso dem Interesse des Publikums wie dem der Gewerbtreibenden entsprechen würde.

Vermischte Nachrichten.

B. **Der Bildhauer Leo Müsch** in Düsseldorf hat den Auftrag erhalten, für die Vorderfronte des dortigen neuen Kunst-Akademie-Gebäudes die Porträtreliefs von Cornelius und Schadow auszuführen. Auch ist ihm die Anfertigung der Schlußsteine übertragen worden, an denen Apollo, Venus, Minerva und Vulkan dargestellt werden sollen.

B. Der Württembergische Kunstverein in Stuttgart hat im Dezember 1879 die in den letzten zwei Jahren angekauften Werke zur Verlosung gebracht. Es waren im Ganzen achtzehn Oelgemälde, darunter sehr schöne Landschaften von H. v. Riedmuller, Gustav Herdtle, Restel, Schleich, Schönrer, A. Steffan u. A., zwei große Kohlenzeichnungen von Riedmuller und Restel, und eine bedeutende Zahl von illustrirten Werken, Lithographien, Kupferstichen und Chromographien. Unter den Gewinnern befand sich auch der König von Württemberg, der das „Motiv aus dem Pusterthal bei Gewitterstimmung“ von G. Herdtle bekam. Außer einigen auswärtigen Kunstvereinen waren auch alle übrigen Gewinner Inländer, meist sogar Stuttgarter. Die Ausstellung des Vereins wird seit Einrichtung einer besseren Beleuchtung reicher beschickt und zahlreicher besucht; infolge dessen dürfte eine Vermehrung der Aktionäre nicht ausbleiben, was sehr zu wünschen wäre. Unter den neuen Bildern der letzten Wochen zeichneten sich eine „Rumänische Reitergruppe bei Abendbeleuchtung“ von E. Volkert in Düsseldorf, ein „Motiv vom Grünten“ von C. Ludwig und mehrere Aquarelle von Robert Stieler vortheilhaft aus.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Fillon, Benj., Quelques mots sur le „Songe de Poliphile“. 4°. 31 S. 18 Abbild. im Text. Paris, Quantin.

Popelin, M., Le songe de Poliphile, ou hypnérotomachie de frère Francesco Colonna. Bd. I. 8°. 80 S. Mit Holzschn. Paris, Lisieux.

Pareto, R., Italie monumentale, Collection des édifices les plus remarquables de Rome et de Milan. plans, élévations, coupes, détails à grande échelle ... accompagnés d'une étude historique et raisonnée sur l'architecture italienne. Tome I. Rome et la basilique de Saint-Pierre. Folio. 165 S. Paris, J. Baudry. fr. 175. —

Salazaro, D., Etudes sur les monuments de l'Italie méridionale du IVe au XIIIe siècle. 1., 2. u. 3. Lief. 9 Blätter Text mit 6 Tafeln fr. 15. —.

Inserate.

Für Freunde von Aquarellen.

Gibt es denn gar keine Beschäftigung mehr für einen sehr geschickten und fleißigen Aquarellmaler, der bereits über ein Jahr verdienstlos ist? Jeder, auch der geringste Auftrag ist willkommen und werden Probearbeiten auf Wunsch franco zugesandt.

Gefällige Mittheilungen bittet man unter **A. 6082** an **Rudolf Mosse, München** gelangen zu lassen.

Antiquar **Kerler** in Ulm kauft (12)
Nagler's Künstlerlexicon. 22 Bde.

Kunstvereinen

empfehle ich meinen Kunstverlag zu den alljährlich wiederkehrenden Verloosungen, unter bekannten Bezugsbedingungen.
Ernst Arnold's Kunstverlag
(3) Carl Gräf
Dresden, Winckelmannstr. 15.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Die
Cultur der Renaissance
in
Italien.
Ein Versuch
von
Jakob Burckhardt.
Dritte Auflage,
besorgt von
Ludwig Geiger.

2 Bände broch. M. 9. —; in 2 Halbfranzbände gebunden M. 13. —; in 2 Liebhaberbände gebunden M. 15. 50; auf in 1 Band in Calico geb. M. 10. 75.

Im Verlag von **S. Hirzel** in Leipzig erschien soeben:

Im neuen Reich.

Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst.

Herausgegeben
von
Dr. Wilh. Lang.

Zehnter Jahrgang (1880). No. 1.

Inhalt: Politische Umschau von A. Springer. — Niebuhr und Rist von J. Eyssenhardt. — Fritz Reuter zu Tübingen. — Die athenischen Museen von L. von Sybel. — Roger Ascham von R. Pauli. — Der Rechtsstaat. I. — Berichte aus dem Reich und dem Auslande: Aus Berlin. Weihnachten. Börse. Kunstgewerbe. Theater. Aus Wien. Das tschechische Memorandum. Literatur.

Die folgenden Hefte werden u. A. nachstehende Beiträge bringen:
Wolf Graf Baudissin von G. Freytag. — Aus Metternich's nachgelassenen Papieren von A. Springer. — Deportation und Strafknechtschaft von O. Mittelstädt. Samuel Henzi von L. Hirzel. — Die Götter des Parthenonfrieses von L. von Sybel. —

Bestellungen werden in allen Buchhandlungen des In- und Auslands angenommen. Halbjährlicher Abonnementspreis: M. 14.—.

Humoristische Beiträge,

welche dazu dienen sollen, in einem illustrirten Journale in Verbindung mit entsprechenden Bildern zur Veröffentlichung zu gelangen, werden unter sehr vortheilhaften Honorarbedingungen zu acquiriren gesucht. Die Beiträge können sowohl in einzelnen Scherzen als in Humoresken (gereimt oder in Prosa) bestehen, doch dürften letztere nur kurz sein, da sie gleichzeitig mit 6—12 darauf bezüglichen Bildern auf **einer** Seite gewöhnlichen Journal-Formates erscheinen müßten. Bedingung ist, daß die einzusendenden Humoristica **noch** nirgends im Drucke veröffentlicht worden sind. Zuschriften wolle man gefälligst unter **O. 62731** an Herren **Haasenstein & Vogler in Frankfurt a. M.** richten. (3)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Nr. 14

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

15. Januar

1880



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Konkurrenzentwürfe zu einer Viktoriastatue für das Berliner Zeughaus.

(Schluß.)

Mehr durch das Gesammtresultat der Konkurrenz als durch die Absicht einer Einzelbesprechung veranlaßt, verzichtet der vorliegende Bericht darauf, die Entwürfe, die einer Lösung der gestellten Aufgabe am nächsten kamen, oder diejenigen, die durch die Namen ihrer zwar ungenannt gebliebenen, in den meisten Fällen jedoch trotzdem leicht erkennbaren Urheber zu interessiren vermochten, vollzählig aufzuführen. Dagegen dürfte es nicht überflüssig sein, zum Schluß wenigstens die nicht eben zahlreichen Arbeiten namhaft zu machen, die, obschon sie für die gegebene Bestimmung der Statue zum Theil vielleicht am wenigsten annehmbar gewesen wären, doch bei einer gewissen künstlerischen Respektabilität durch diesen oder jenen originellen Zug der Erfindung bemerkenswerth hervortraten.

Ein erster Preis ist bekanntlich von der Jury überhaupt nicht, ein zweiter an Schaper, ein dritter an Karl Begas ertheilt und außerdem die Skizze von Rau zu gelegentlicher anderer Verwendung empfohlen worden, und diese drei Arbeiten dürften denn auch in erster Linie Beachtung fordern, — am meisten diejenige von Schaper, die wohl sämmtliche übrigen Entwürfe wenigstens durch die in jeder Hinsicht verständige Erwägung der aus der Natur der Aufgabe sich ergebenden Bedingungen übertrifft. In richtiger Berücksichtigung des architektonischen Charakters des Zeughauses, der auch bei der Neugestaltung der Innenräume nicht außer Acht bleiben durfte, lehnt sich Erfindung und Aufbau der Figur an das Gepräge des Barockstils an, dessen volle Wucht und Ueppigkeit in ihr allerdings einigermaßen moderirt erscheinen. Im Hinblick darauf, daß die Reihe der in der Halle aufzustellenden Standbilder der Hohenzollern'schen Regenten inmitten ihrer Anordnung eine energische Unterbrechung der sonst ausschließlich vorherrschenden vertikalen Linien wünschenswerth macht, ist der Gestalt ferner eine sitzende Haltung und eine breitere Fülle des Umrisses gegeben, die sie zugleich gegen die Gefahr schützt, durch jene Statuen in ihrer eigenen Wirkung erdrückt zu werden, und schließlich ist die ganze Komposition nicht blos technisch in Marmor ausführbar, sondern im Ganzen wie im Einzelnen von vornherein im Stil echter Marmorskulptur gedacht. Als Sitz dient der Figur, neben der sich der preußische Adler trefflich in die Gesammtsilhouette einfügt, in allegorischer Hindeutung auf die an dem geschweiften Sockel angebrachte Devise „Vom Fels zum Meer" ein von Wogen umbrandeter Felsen. Mehr der römischen Bellona als der griechischen Nike gleichend, hebt sie in der vorgestreckt erhobenen Rechten triumphirend einen Lorbeerzweig empor, während das bekränzte Haupt kühn und freudig dreinschaut und die Linke mit der Palme zugleich das rückwärts aufgestemmte Schwert umfaßt. Lebendige und reiche Bewegung verbindet sich in dieser Anlage in glücklicher Weise mit der erforderlichen plastischen Ruhe, und das Gleiche gilt von der in ihren reichen Faltenmassen mit dem knapp anliegenden reliefirten Panzer effektvoll kontrastirenden Gewandung, welche die Arme und den Unterschenkel des im Knie gebogenen, mit der Sandale beschuhten rechten Beins frei heraustreten läßt. Ohne

Frage würde diese Victoria eine der gelungensten Schöpfungen des Künstlers bilden, wenn es ihm bei der Ausführung im Großen gelänge, mit dem Maßstabe zugleich die Mächtigkeit des Ausdrucks zu steigern und einen Zug zierlicher, gefällig abgeschliffener Eleganz zu tilgen, durch den die Skizze die volle Wirkung der in den Grundlinien kräftig und energisch koncipirten Figur in eigenthümlicher Weise einigermaßen abschwächt.

Weit weniger werden die Entwürfe von Karl Begas und von Rau der vorliegenden besonderen Aufgabe gerecht. Die Figur des Ersteren, eine kühn und leicht daherschwebende jugendliche Idealgestalt, die, in beiden Händen Kränze haltend, mit der nach links hin zurückgebogenen Rechten eben zum Wurf ausholt, weiß wohl durch ihre lebendige und schwungvolle Bewegung, die gleich den meisterlich behandelten, sich in breiten Massen aufbauschenden und über dem linken Schenkel sich theilenden Gewandmassen fast wie durch die Nike des Paionios inspirirt erscheint, den Beschauer nachhaltig zu fesseln, läßt indeß dabei, zumal in dem unbekleideten linken Bein, einen feineren Adel der Formen vermissen und entbehrt vor Allem in Auffassung und Ausdruck einer jeden specielleren Beziehung auf den der Statue bestimmten Aufstellungsort. Das gleiche Bedenken erweckt in noch höherem Grade die von Rau komponirte, in schlichtem, lang herabfließendem Gewande mit gekreuzten Beinen auf einer Kugel dasitzende Gestalt von beinahe matronalem Habitus, die, in ernstes Sinnen versunken, mit der Rechten Kranz und Tafel gegen das Knie stemmend und die Linke rückwärts aufstützend, viel eher einer in's Germanische übersetzten Parze als einer kampfesfreudigen Siegesgöttin gleicht, dafür jedoch in ihrer ganzen Anlage und in der herben Strenge und Großartigkeit des Ausdrucks von Neuem das ungewöhnliche, dem Erhabenen und Würdevollen zugewandte Talent ihres Autors in überzeugendster Weise bekundet.

Unter den sonst noch bemerkenswerthen Entwürfen mögen zunächst diejenigen von Wiese und R. Geiger genannt sein. Die von Ersterem herrührende sitzende Figur, die in ihrer Bewegung eine auffallende Aehnlichkeit mit der Schaper's zeigt, zu dieser aber in den zierlichen, direkt an das lebende Modell erinnernden Körperformen und in dem Arrangement des sie mehr enthüllenden als bekleidenden Gewandes in entschiedenem Gegensatze steht, und noch mehr die auf einer Kugel balancirende, im leicht um die Hüfte geschürzten Gewande beinahe einer Gauklerin gleichende, in den Händen Kränze haltende, jugendlich üppige Mädchengestalt von R. Geiger entbehren freilich eines jeden monumentalen Zuges, üben aber dafür durch ihre pikante, für rein dekorative Zwecke immerhin annehmbare Behandlung einen unleugbaren künstlerischen Reiz aus. Ihnen reiht sich ferner, als in mancher Hinsicht verwandt, im Ganzen aber doch weit ernster gedacht, die von Riesch, einem bisher kaum noch genannten, auf der letzten Kunstausstellung durch die Figur einer gefesselten Sklavin vertretenen jungen Künstler eingesandte Arbeit an, die in ihrer von den ausgebreiteten Schwingen eines mächtigen Adlers getragenen jugendlichen Victoria nicht blos ein frisches und originelles Talent, sondern auch ein sicheres Kompositionsgeschick zu erkennen giebt. Zum Schluß aber darf die ansehnliche, leider verspätet eingegangene und deshalb von der Theilnahme an der Konkurrenz ausgeschiedene Skizze von Eberlein nicht unerwähnt bleiben, deren edle und schwungvolle Auffassung fast darüber hinwegsehen läßt, daß die Figur den gegebenen Raum der Rundbogennische keineswegs in völlig ungezwungener Weise ausfüllt. In der in faltenreichem Gewande mit vorgestrecktem linken Fuß einherschwebenden Figur, die, das Haupt mit dem Adlerhelm bedeckt, in der Rechten den Kranz emporhält, während die Linke Palme und Kaiserkrone an die Brust drückt, verbindet sich mit Wucht und Fülle der Erscheinung eine so echte und feine Empfindung, daß sie jedenfalls zu dem Besten gehört, was diese Konkurrenz hervorgerufen hat, und den lebhaften Wunsch erweckt, ihr Autor möchte sie nicht umsonst ersonnen und modellirt haben.

Fd.

Nekrologe.

Karl Steinhäuser †. Am 23. December v. J. hielt der Künstlerverein zu Bremen zum Andenken an seinen Landsmann Karl Steinhäuser, der zugleich Ehrenmitglied des Vereins gewesen war, eine einfache, überaus würdige Feier. Sie begann mit dem Choral „Wie selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben," worauf der Architekt Heinr. Müller als Präsident des Vereins die Gedächtnißrede hielt, aus der wir zur Charakteristik des Lebens und der Kunst des Entschlafenen Folgendes mittheilen:

Karl Steinhäuser war der Sohn eines unbemittelten Holzschnitzers Georg Andreas St., der 1796 als 17jähriger Jüngling seine Vaterstadt Fürth verließ, um sich auf der Wanderschaft in seinem Berufe auszubilden. Er kam nach Paris und nach Kopenhagen und machte in letzterer Stadt die Bekanntschaft eines Fachgenossen, des Bildschnitzers Gotskalk Thorwaldsen, dessen Sohn Bertel damals aus Rom von den Triumphen berichtete, die sein Jason in allen Künstlerkreisen gefeiert habe. Die dadurch nicht nur bei Bertel's Eltern, sondern in ganz Kopenhagen hervorgerufene Freude machte auf unseren Bildschnitzer Steinhäuser einen unauslöschlichen Eindruck. Er kam 1810 nach Bremen, verheirathete sich und behielt sein Leben lang ein hohes Interesse für die Pflege der Kunst. Am 3. Juli 1813 wurde ihm der Sohn Karl geboren, an dem der Vater schon nach wenigen Jahren ein solches Zeichentalent entdeckte, daß er es

auf alle mögliche Weise zu fördern suchte, um vielleicht dereinst eine ähnliche Freude zu erleben, wie der alte Gotskalk Thorwaldsen. Nach seiner Konfirmation 1828 trat der Sohn bei dem Vater in die Lehre, arbeitete holzgeschnitzte Ornamente für Bilder- und Spiegelrahmen und hatte bald nachher die Freude, daß des Vaters Werkstatt bedeutende Aufträge von Holzschnitzereien für den Dom in Verden erhielt, wobei sich natürlich auch der Sohn eifrig betheiligte. Schon damals brachte ihn das Nachzeichnen und Nachbilden antiker Figurenfriese auf den Gedanken, den stattlichen Zug geschmückter Ochsen, wie er noch bis vor einigen Jahren zum Besten einer milden Anstalt in Bremen alljährlich stattfand, als Fries zu komponiren.

Seine allmählich erlangte Fertigkeit im Modelliren zeigte sich zunächst in einigen Porträtbüsten, die solchen Beifall fanden, daß der Senat der Stadt ihn mit der Modellirung einer Büste des Astronomen Olbers beauftragte. Sie fand die volle Zufriedenheit Rauch's in Berlin, der sie nicht nur, mit geringer Veränderung des Gewandes, in Marmor ausführte (Stadtbibliothek in Bremen), sondern den jungen Künstler 1831 auch in sein Atelier aufnahm. Dort arbeitete er mit dem größten Eifer an des Meisters Victorien in der Walhalla, bildete sich im Umgang mit studentischen Landsleuten wissenschaftlich weiter und verkehrte viel in den Salons der Frau Bettina v. Arnim, nach deren Idee er später (1855) die bekannte sitzende Kolossalfigur Goethe's mit der Psyche (Museum in Weimar) ausführte, die aber, abgesehen von dem trefflichen zeusähnlichen Haupte, in Komposition und Körperbildung zeigte, daß dergleichen kolossale Gebilde außerhalb seines künstlerischen Talentes lagen. Dort in Berlin schuf er sein erstes Marmorwerk, einen Krebsfänger, der (nachher wiederholt) auf der Ausstellung in Berlin so gefiel, daß er vom Fürsten Demidoff erworben wurde und einen größeren Auftrag für das damals neuerbaute Schloß in Braunschweig zur Folge hatte. Dahin zog er im Frühjahr 1835, fand aber bei den für den Bau beschäftigten Kunstgenossen eine so wenig freundliche Aufnahme, daß, als das Gerüst, auf dem er ein großes Modell aufgestellt hatte, kurz vor der von der Bauverwaltung vorzunehmenden Besichtigung des Modells zusammenbrach, und letzteres zertrümmert wurde, er diesen „Zufall“ dem Neide zuschrieb, seinen Kontrakt löste und Braunschweig verließ, um, unterstützt durch einige wohlhabende Bremer Kunstfreunde, nach Rom zu gehen. Nachdem er auf der Reise dorthin in Erlangen die Bekanntschaft des Dichters Rückert gemacht und dessen nachher in Marmor ausgeführte Büste in sehr gelungener Weise modellirt hatte, langte er am 16. September 1835 in Rom an. Hier schuf er sich sofort ein eigenes Atelier, trat in Verkehr mit Thorwaldsen, an den er empfohlen worden war, und bildete als erste Frucht seiner römischen Studien, das reizende Mädchen, das sich eine Muschel an's Ohr hält und über das Kochen derselben höchst erstaunt ist (Privatbesitz in Bremen). Und damit hatte er gerade das Gebiet betreten, auf dem er zu großer Meisterschaft gelangte und glänzende Erfolge erzielte: das lyrische Genre der Skulptur, das zarte, elegische und rührende; wenn er sich dagegen später in monumentalen Porträtstatuen oder anderen, großartigen Schöpfungen versuchte, so stellte es sich jedes Mal klar heraus, daß seine künstlerische Natur und sein Formensinn dafür nicht geschaffen waren. Nachdem auf das Muschelmädchen ein Grabdenkmal und das hübsche Relief einer den Amor säugenden Löwin gefolgt war, heirathete Steinhäuser im Jahre 1841 die talentvolle, später auch als Malerin bekannte Tochter eines mecklenburgischen Geistlichen, Pauline Franke, die sich damals mit ihrer Schwester, der nachmaligen Gattin des Archäologen Wilh. Henzen, in Rom aufhielt, und schuf, gehoben durch sein häusliches Glück, neben mehreren Arbeiten für die Königin Victoria (Krebsfänger und Fischerknabe), den Hirtenknaben David von besonders trefflicher Behandlung des Nackten (Kunsthalle in Bremen), und die im Schlosse zu Schwerin befindliche herrliche Gruppe „Hero und Leander“, die er nachher für den König von Preußen und für Philadelphia ebenso wiederholen mußte, wie jenen Krebsfänger und Fischerknaben. Obgleich auch diese und andere Arbeiten (Porträtbüsten des Großherzogs und der Großherzogin von Oldenburg) auf die Höhe seiner Kunst gelangt, fühlte er sich innerlich dennoch unzufrieden, weil er sich mit religiösen Zweifeln und Skrupeln quälte, die am Ende dahin führten, daß, als seine Gattin durch zwei konvertirte Mecklenburger zum Uebertritt zur katholischen Konfession veranlaßt wurde und in Folge dessen, wie es hieß, von einer schweren Krankheit genas, auch er nebst seiner genannten Schwägerin in den Schooß der alleinseligmachenden Kirche zurückkehrte: ein Schritt, der ihn zwar von seinem Trübsinn und seinen Zweifeln erlöste, ihm aber von manchen seiner Kunstgenossen und Verehrern verdacht wurde und später eine gewisse Verbitterung und Unzufriedenheit mit seiner Umgebung und mit den Richtungen seiner Zeit und seiner Kunst zur Folge hatte.

Nach der ersten Frucht dieser Konversion, einigen Madonnen für den Erzbischof von Freiburg, von Breslau u. a., und einigen Grabdenkmalen mit christlichen Motiven, kehrte er wieder zur idealen Poesie zurück und bildete die herrliche Gruppe der Genoveva, die Caritas, das Blumenmädchen (alle drei im Privatbesitz zu Bremen) und das besonders tief empfundene Burd'sche Grabdenkmal für eine Kirche in Philadelphia, drei Mädchengestalten von lieblicher Schönheit, in denen durch den Auferstehungsengel der trostreiche Glaube an ein jenseitiges Wiedersehen in klarster Weise zum Ausdruck kommt. In diese und in die zunächst folgenden Jahre fallen noch mehrere höchst vollendete Werke, darunter namentlich in der Kunsthalle zu Bremen die reizende gefesselte Psyche, die Pandora, der (ungünstig aufgestellte) Violinspieler, der, von vollendetem Ebenmaaß der Glieder und sprechendem Ausdruck des Entzückens über die dem Instrument entlockten Töne, solche Bewunderung erregte, daß er sogar fünfmal wiederholt werden mußte; ebenso die Deborah und die in manchen Theilen weniger gelungene Mignon. Dazu kommen die dort öffentlich aufgestellten größeren Marmorwerke: die Statue des Astronomen Olbers (1849), die Vase mit dem oben erwähnten Ochsenzuge (1856), das nach der unglücklichen sitzenden Statue Hahnemann's in Leipzig wohl am wenigsten gelungene Standbild des um Bremen hochverdienten Bürgermeisters Smidt (1860), die 1862 leider ebenfalls sehr ungünstig aufgestellte

Gruppe des h. Ansgarius und (1868) der im Stil der Cosmaten gearbeitete Marmoraltar der St. Stephanikirche.

1864 folgte Steinhäuser einem an ihn ergangenen Rufe als Professor der Bildhauerkunst an der Kunstschule in Karlsruhe, wo er seine Thätigkeit in eifrigster Weise fortsetzte und noch manche Arbeiten schuf, die zu seinen besten gehören, z. B. die im dortigen Schloßpark befindlichen Gruppen Hermann und Dorothea und Orestes und Pylades, sowie namentlich die herrliche Ophelia (Museum daselbst), während er durch das zwei Jahre später erfolgte Hinscheiden seiner Gattin, die ihm auch in künstlerischen Angelegenheiten eine einsichtsvolle Beratherin gewesen war, in noch größere Einsamkeit und Zurückgezogenheit als zuvor versetzt wurde, sich immer strenger gegen seine und Anderer Kunstleistungen zeigte, und sein Leben sich scheinbar immer freudenloser gestaltete. Trotzdem und trotz des Gichtleidens, das seinen Körper befallen hatte, setzte er das künstlerische Schaffen bis in die letzten Jahre seines Lebens fort und schuf unter Anderem noch als Idealisirung der großherzoglich badischen Familie einen Genius, der drei Kinder schützt. Es war das letzte seiner Werke, dessen Aufstellung auf der Insel Mainau er noch erlebte. Bald nachher nahm sein Nierenleiden in dem Grade zu, daß ihm die Schöpfungskraft gänzlich versagte und der Tod ihn am 9. December hinwegraffte.

Bei Steinhäuser's großer Meisterschaft in der Behandlung des Marmors und seinen gründlichen Kenntnissen auf dem Gebiete der Archäologie, namentlich der antiken Skulptur, war es natürlich, daß er häufig mit der Restauration antiker Bildwerke sowohl für die römischen Sammlungen als auch für den Louvre in Paris beauftragt wurde; ebenso begreiflich ist es aber auch, daß er dem modernen Realismus in der Skulptur durchaus abhold war und sich nicht dazu verstehen konnte, den in unschöne, moderne Kleidung gehüllten Körper nur als Träger des geistig ausgebildeten Kopfes so zu behandeln, daß aus dem Ganzen die Bestimmtheit des Charakters und die Bedeutung der ganzen Persönlichkeit hervorleuchtete. Und wenn er einmal eine nicht nur der künstlerischen, sondern der gesammten Kulturströmung unserer Zeit entgegengesetzte Richtung konsequent verfolgte, so konnte ihm die Darstellung moderner Persönlichkeiten in ihrer vollen Lebenswahrheit nie gelingen.

Als Ehrenbezeigungen und Auszeichnungen wurden ihm vom Papst Pius IX. der Gregorsorden, vom Großherzoge von Baden der Zähringer Löwenorden, vom König von Preußen, vom Kaiser von Oesterreich und von Napoleon III. goldene Verdienstmedaillen, von den Kunstakademien zu Rom (S. Luca) und zu Philadelphia Ehrendiplome zu Theil

---

Anton Teichlein †. Der am 8. Dezember 1879 im königlichen Lustschlosse Schleißheim bei München heimgegangene Maler und Gemälde-Galeriekonservator Anton Teichlein, in welchem diese Blätter einen ihrer ältesten Mitarbeiter und Freunde verloren haben, entstammte einer angesehenen Bürgerfamilie der bayerischen Landeshauptstadt. Am 28. Januar 1820 daselbst geboren, erhielt er den ersten Unterricht in der Volksschule und widmete sich dann den Studien, die er aber wieder aufgab, nachdem er die vier Klassen der Lateinschule hinter sich gebracht.

In jenen Tagen stand die Münchener Kunst in schönster Blüthe. Ihre Werthschätzung hatte selbst in den bürgerlichen Kreisen Wurzel zu schlagen angefangen, und es gereichte dem wohlhabenden Konditorsohn vom Promenadeplatze nicht mehr zur Schande, daß er unter die Künstler ging. Zehn Jahre früher wäre es ihm in seinen Lebenskreisen schwerlich verziehen worden. Er wollte also Maler werden. Es war das in den Tagen, in denen Altmeister Cornelius an der Spitze der Münchener Akademie stand. Ein Mann, wie er, mußte der Ueberzeugung sein, daß an Akademien nur *eine* Kunst Pflege finden dürfe: die große historische Kunst. Und sein königlicher Gönner theilte diese Ueberzeugung. So kam es, daß Maler damals, in akademischen Kreisen wenigstens, gleichbedeutend war mit Historienmaler. Auch Teichlein schien zum Historienmaler designirt, und es war nichts natürlicher, als daß er nach seinem Austritte aus der Akademie auf dem Kothurn einherschritt, der dort unter seinen Fuß geschnallt worden. Es wäre ungerecht zu sagen, daß er seine Rolle schlechter gespielt als andere unter seinen Kameraden, aber es läßt sich auch nicht leugnen, daß er sich darin nichts weniger als behaglich fühlte, und er war aufrichtig genug, kein Hehl daraus zu machen. Um das Gesicht allzeit in ernste Falten zu legen, dazu war Teichlein zu beweglich, zu lebenslustig, zu reich an Gemüth und an Humor.

Daß es Teichlein an der Akademie aushielt, daß er ihr und vielleicht der Kunst mit ihr nicht den Rücken kehrte, das hatte er seinem speziellen Lehrer Kaulbach zu verdanken, den er, wie die Leser aus seinen eigenen Mittheilungen wissen, zu Ende der dreißiger Jahre auf seiner Romfahrt begleitete und dem er auch in späteren Jahren treue Anhänglichkeit bewahrte, die ihm der reifere Künstler mit aufrichtigem Wohlwollen vergalt. Und das ward noch erhöht durch die Erinnerung an manches römische Erlebniß, das, wenn auch nachmals oft belacht, im gegebenen Augenblicke doch kritisch genug war. Teichlein's Blick war hell genug, um gewahr zu werden, daß er sich in einem falschen Fahrwasser befand, und die Folge davon war eine tiefe Verstimmung des jungen Künstlers, die endlich zur ausgesprochenen Unzufriedenheit mit sich selbst und allem, was er schuf, ward. Wer mit Teichlein damals verkehrte, war oft genug in der Lage, sich davon zu überzeugen. Es gilt das insbesondere von den Tagen, in denen er sich mit seinem „Rattenfänger von Hameln" und dem „Schatzgräber" nach Goethe beschäftigte.

Die Situation des jungen Künstlers war eine um so peinlichere, als derselbe tiefen aber auch leicht reizbaren Gemüthes war. Zum Glück trug er das Heil- oder doch Milderungs-Mittel in sich selber: eine reiche poetische Ader. So war es die Poesie, der er sich verlangend in die Arme warf, wenn er sich von ihrer Schwester, der Malerei, verschmäht sah oder doch glaubte.

Teichlein's Bildungsperiode fiel in eine für ihn nichts weniger als günstige Zeit, in die des Anbruches einer Kunstrichtung, die mit den herrschenden Principien in scharfem Widerspruche stand. Wohl war

auch die Cornelianische Kunst im Gegensatze zur antiken auf romantischer Basis aufgebaut, aber sie bediente sich zum Ausdrucke ihrer modernen Gedanken vorwiegend antiker Formen. Das genügte nun nicht mehr: das koloristische Element forderte seine Rechte, und es waren die Belgier, die dieser Forderung zuerst Gehör schenkten. Teichlein, für Neues leicht empfänglich, wendete sich mit warmer Liebe der neuen Kunst zu und unternahm es, dieselbe, die in Deutschland vielfach Gegner fand, wissenschaftlich zu beleuchten und zu rechtfertigen in seiner Schrift: „Louis Gallait und die Malerei in Deutschland. Ueber den Begriff des Malerischen und das Wesen der Malerei (1853).“ Sie enthält sein künstlerisches Glaubensbekenntniß und hätte wegen der Klarheit der Darlegung weit mehr Aufmerksamkeit verdient, als ihr — nach alter Gewohnheit — in deutschen Künstlerkreisen zu Theil wurde.

Es hat eine gewisse Berechtigung, wenn die Welt von einem Kritiker, der zugleich ausübender Künstler ist, nicht blos Worte, sondern auch Werke verlangt, die seinen Lehrsätzen entsprechen. So mußte sich auch Teichlein oft genug das bekannte „Hic Rhodus, hic salta!“ zurufen lassen. Nun fehlte es ihm zwar keineswegs an feiner künstlerischer Empfindung und allgemeiner künstlerischer Begabung, aber die Summe seines technischen Könnes reichte nicht völlig aus, um ein wohl ersonnenes, mit der ganzen Wärme eines für das Schöne begeisterten Herzens empfundenes Werk auch in vollendeter Schönheit durchzuführen. Teichlein war darüber nicht im Unklaren, und das Gefühl seiner Schwäche bereitete ihm manche trübe Stunde. Galt es aber, mit mehr oder minder flüchtiger Hand das Charakteristische der Erscheinung zum Ausdruck zu bringen, seinen Empfindungen Gestalt zu geben, dann schuf Teichlein Werke, die dem Besten in ihrer Art an die Seite gestellt werden können: seine landschaftlichen Studien und Skizzen entstanden unter dem Einfluße der Meister des paysage intime, Rousseau, Dupré, Daubigny und Corot, sind vielfach von fesselnder Schönheit, allzeit aber von tiefer Empfindung und Wahrheit. Von Natur aus Romantiker, mußte sich Teichlein von der Naturauffassung der genannten Meister um so kräftiger angezogen fühlen, als ihn sein ungewöhnlich feines Gefühl selber sich ganz in die Schönheiten der landschaftlichen Natur versenken ließ, wobei es keineswegs der „schönen Gegend“ bedurfte, um ihm dieselben näher zu legen.

So war aus dem stilisirenden Historienmaler von ehedem im Laufe der Zeit ein Pfleger der realistisch-koloristischen Landschaftsmalerei geworden. Aber seine tiefgehenden Zweifel an der Richtigkeit der Traditionen der alten Schule brachten ihn doch nicht dazu, an die Unfehlbarkeit des modernen Realismus zu glauben, wie manches scharfe Wort gegen dessen Verirrungen erkennen ließ.

Teichlein's Leben war namentlich bis zum Jahre 1860 ein vielbewegtes, wie es wiederholte und ausgedehnte Reisen mit sich zu bringen pflegen. Aber auch dann, als er die einzige Tochter Karl Rottmann's als Gattin heimgeführt, legten sich die Wellen noch nicht ganz, und gerade in den letzten Jahren, da tiefe Nacht den Geist seines Schwagers Hermann umfing, bis diesen der Tod erlöste, ging noch mancher Sturm über ihn hinweg. Und dann war es die Musik, welche, neben der Poesie von ihm treu gepflegt, ihre erprobte Linderungskraft oft an ihm bewährte: Teichlein war ein Meister auf dem Klavier.

In den letzten zwölf Jahren wendete sich Teichlein immer mehr der schriftstellerischen Thätigkeit zu. Früher war es vorzugsweise die Poesie gewesen, die er gepflegt, und bei den zahlreichen größeren und kleineren Festlichkeiten, welche vordem als Glanzpunkte im Leben der Münchener Künstler aufleuchteten, hatten er und Eduard Fentsch (Frater Hilarius manchen guten Spruch gethan, Teichlein auch ein paar feinsinnige Festspiele geliefert. Später waren es ernstere Stoffe, Wissenschaft und Kunst, die ihm Material zu gediegenen Abhandlungen lieferten. Außer zahlreichen feuilletonistischen Arbeiten in verschiedenen periodischen Schriften, namentlich in den Wiener „Recensionen“, finden wir in der „Bayerischen Zeitung“ von 1867 treffliche Studien aus der Pariser Weltausstellung jenes Jahres unter dem Titel: „Weltausstellungsfahrt. Offene Briefe eines Kunstkritikers“, in den von Julius Große redigirten „Propyläen“ (1869) geistvolle „Shakespeare Studien“, in der Wiener „Presse“ desselben und des folgenden Jahres „Offene Briefe über Ludw. Pfau's Freie Studien“, einen gediegenen Essay „Kunst, Kritik und Publikum“ und aus Anlaß der internationalen Kunstausstellung des Jahres 1869 in München „Münchener Internationale Fragmente“, so wie noch im letzten Jahre „Kunstgeplauder am häuslichen Heerd“, in welchem er Manchem Ausdruck gab, was ihm am Herzen lag. Zu seinen bedeutendsten literarischen Leistungen aber gehört seine Monographie über Rousseau und den paysage intime in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ (1872), vielleicht das Beste, was über den Meister und die genannte Kunstrichtung geschrieben ward.

In eine von alledem weit abgelegene Richtung ward Teichlein durch seine im Jahre 1872 erfolgte Ernennung zum Konservator der kgl. Gemäldegalerie in Schleißheim geführt, als welchem ihm die Aufgabe der Neuherstellung des Kataloges dieser werthvollen Sammlung gestellt war, deren Lösung er sich mit rühmlichem Pflichteifer widmete.

Teichlein's Körperbau war nie ein sonderlich kräftiger gewesen, seine Gesundheit hatte schon in früheren Jahren viel zu wünschen übrig gelassen und gab später Anlaß zu ernsten Bedenken. Nachdem er nun seit Jahren gekränkelt, fesselte ihn während des letzten allgemeine Schwäche an das Zimmer und vielfach auch an den Lehnstuhl, den er seit langer Zeit nur noch, von seiner treuen Gattin unterstützt, auf ein paar Minuten verlassen konnte. In den letzten Wochen nahm das Uebel fort und fort zu und es trat noch ein Wundwerden aller beim Liegen gedrückten Körpertheile hinzu. Teichlein war sich seiner Situation vollkommen bewußt und bewahrte die Klarheit seines Geistes auch bis in die letzte Stunde vor seinem Tode, der völlig schmerzlos eintrat. Teichlein war eine reich und schön angelegte Natur, und es ist vielleicht nur der Verkettung der angedeuteten Verhältnisse zuzuschreiben, daß er nicht in die Reihe epochemachender Geister eingetreten ist.

Carl Albert Regnet.

* **Karl Geyling**, der geschätzte Wiener Glasmaler, welcher sich um den Aufschwung dieses Kunstzweiges in Oesterreich dauernde Verdienste erworben hat, ist in der Nacht vom 1. auf den 2. Januar in Wien gestorben. Er war 1814 in Wien geboren und erhielt seine erste künstlerische Ausbildung an der Akademie seiner Vaterstadt. 1842 erwarb er den großen Kaiserpreis. In den dreißiger Jahren fanden seine Landschaften viel Beifall. Schon im Jahre 1840 wendete er sich der Glasmalerei zu und hat es auf diesem Gebiet ohne alle Anleitung zur Meisterschaft gebracht, nachdem seine Bemühung, an der Münchener Anstalt einen Curs durchzumachen, gescheitert war. 1846 erhielt er von den niederösterreichischen Ständen den Auftrag, die Hauskapelle im Ständehause mit Glasgemälden nach Kartons von Ludwig Schnorr v. Carolsfeld zu schmücken; diese Arbeiten gefielen, und bald war der unermüdliche Künstler mit Aufträgen überhäuft. Es erhielten die Metropolitankirche zu St. Stephan, die Johanniter-, Lerchenfelder-, Lazzaristen- und Deutsche-Ordens-Kirche in Wien, der Krönungsdom in Preßburg, die neue Kirche in Nancy, die Kapellen in Teplitz, Weilburg, Hörnstein u. s. w. Arbeiten von seiner Hand. Geyling war außerdem, wie die Leser wissen, an dem Glasfensterschmuck der Wiener Votivkirche in hervorragender Weise betheiligt.

Todesfälle.

Anselm Feuerbach ist am 4. Januar in Venedig gestorben.

Sammlungen und Ausstellungen.

╫ **Im österreichischen Kunstverein** ist gegenwärtig C. v. Piloty's neuestes (in der Chronik schon von München her avisirtes) Historiengemälde: „Die Girondisten auf dem Wege zur Hinrichtung" ausgestellt. Das Bild, in größerem Salonformat gehalten, ist wirkungsvoll komponirt und bis in's Detail fleißig durchgebildet, bleibt aber als Kunstwerk hinter des Meisters früheren Leistungen weit zurück. Dramatisch bewegte Scenen passen einmal nicht für Piloty's Palette. Die Figuren sind scharf individualisirt, es mangelt ihnen auch nicht an Klarheit im seelischen Ausdruck, aber dort, wo der Pinsel das zündende Wort wiedergeben, wo er die Sturmaktion in großen Zügen beherrschen soll, erlahmt er und sucht in schönen Farbentönen dem Auge zu schmeicheln. Von seinem „Seni" angefangen bis zur „Thusnelda" hat Piloty in allen seinen historischen Darstellungen auch mit Vorliebe ruhige Scenen zu Vorwürfen gewählt; seine Bilder sind größtentheils historische Aufzüge mit tragischem Hintergrund, Repräsentationsbilder, bei welchen er in erster Linie im malerischen Arrangement und in der Farbe brilliren konnte: dieser Griff in die stürmische Zeit der französischen Revolution hätte aber eben mehr als dieses verlangt — etwas vom Geiste Rethel's oder Delaroche's. Eine andere, ungleich interessantere Neuigkeit hängt neben genanntem Bilde, es ist Siemiradzki's „Schwertertanz". Dieses jüngste Werk des rasch berühmt gewordenen Künstlers zeigt gegen seine Bilder auf der letzten Münchener Ausstellung in Komposition und Farbenstimmung einen entschiedenen Fortschritt. Siemiradzki ist originell in seinen Vorwürfen und bewegt sich mit seltenem Geschick in seinem Stoffgebiet, welches, wie bei Alma Tadema, vorwiegend in der antiken Welt liegt. Seine fein realistische Darstellungsweise rückt uns die der Zeit nach entlegenen Motive in die unmittelbarste Gegenwart. Der obige Vorwurf ist, wie dies auch bei seinen letzten Bildern der Fall war, wieder eine pikante Episode aus dem Alltagsleben des in Ueppigkeit und Sinnenlust verblühenden Alterthums. Auf der schattigen Seeterrasse eines griechischen Palastes führt im Angesichte der rosenbekränzten Festgäste eine nackte Sklavin den Schwertertanz auf. Die Flöten und Harfen ertönen, die Tänzerin hat die teppichbedeckte Tanzbahn betreten, das Publikum mustert die Formen der Schönen. Das Landschaftliche mit der Architektur ist reizvoll zu der Scene komponirt und strahlt rings in glühendster Farbenpracht. Das südländische Kolorit ist virtuos behandelt; die Töne treten zu den entschiedensten Effekten stimmungsvoll neben einander und bewahren bis in die tiefsten Schatten ihre Transparenz. Die archäologische Ausstattung des Gemäldes giebt wieder Zeugniß von gediegenstem Studium und geschmackvoller Verwendung des Ueberlieferten. — Zu Weihnachten brachte uns die Ausstellung auch Schwind's Original-Handzeichnungen zum „Märchen von den sieben Raben", eine Gabe, die allenthalben mit Beifall begrüßt wurde. Wer kennt sie nicht, die poesieduftenden Bilder, die längst ihren Weg durch die Welt machten und uns heute noch so erfreuen, wie vor einem Jahrzehnt: ein Beweis dafür, daß das wahrhaft Schöne nicht altert. Im Uebrigen beherbergen die Ausstellungssäle nicht viel, was sich über das Niveau des Gewöhnlichen erhebt. Als hervorragendere Leistungen seien noch genannt: Bodenhausen's „Virginie am Meeresstrand", Roybet's „Hofnarr", Mali's „Alte Post am Brenner" und Erdmann's „Partie bei Taormina".

Die Gesellschaft Arti et Amicitiae in Amsterdam beabsichtigt, im April dieses Jahres in ihren schönen Gesellschaftsräumen eine historische Ausstellung von Gold- und Silberarbeiten zu veranstalten. Zunächst ist es darauf abgesehen, von Kirchen, Behörden, Korporationen und Privatleuten in den Niederlanden selbst die interessantesten Erzeugnisse des vaterländischen Kunstfleißes zu entleihen, doch soll auch das ausländische Kunsthandwerk nicht ausgeschlossen sein. Außerdem geht die Absicht des Komité's dahin, schriftliche und andere Dokumente, Porträts, gestochene Vorlagen und was sonst für die Geschichte der Goldschmiedekunst Bedeutung hat, zusammenzubringen. Auskunft ertheilt der Sekretär der Executiv-Kommission Herr A. D. de Vries Az.

Vermischte Nachrichten.

Courbet's Nachlaß. Am 24. September 1879 war es ein Jahr, daß die französische Domänenverwaltung, als Hauptgläubigerin des am 31. December 1877 zu La-Tour-de-Peilz verstorbenen Gustav Courbet, die Siegel auf neun zu seinem Nachlasse gehörige, zu Besançon, Rue du Porteau Nr. 2 befindliche Kisten legen ließ. Der Spruch des Seine-Tribunals vom 4. Mai 1877, welcher den Künstler zur Zahlung der auf 323,491 Franken 79 Cent. geschätzten Kosten zur Wiederherstellung der Vendôme-Säule verurtheilte, hatte dem kranken Courbet im wahren Sinne des Wortes den Todesstoß gegeben. Seitdem sind fast zwei Jahre verflossen und erst Ende November 1879 hat man die Siegel abgenommen und die Kisten geöffnet, um in Gegenwart der Erben Courbet's, der gerichtlichen Vertreter des Staates und der übrigen Gläubiger, zu einem Inventarium ihres Inhaltes zu schreiten. Wie es heißt, stellt der Arzt zu La-Tour-de-Peilz, welcher Courbet während der letzten zehn Tage seines Lebens behandelte, dafür eine Forderung von 3000 Franken. Der Inhalt der betreffenden Kisten ist reich und werthvoll. Er umfaßt zunächst eine ganze Reihe von Studien und Entwürfen zu bekannten Gemälden, sowie von halbfertigen, unbenutzt gebliebenen Skizzen zu später in anderer Form ausgeführten Schöpfungen. Die erste Skizze zu der für Courbet's Stellung entscheidenden „Rückkehr von der Konferenz", die ihn mit einem Schlage zum Haupte der Realisten machte, befindet sich darunter; ebenso der ausgestopfte Papagei, Courbet's Modell zu seinem letzten erfolggekrönten Bilde „Die Frau mit dem Papagei". Andere Kisten enthielten Radirungen und Holzschnitte neben unfertigen Gemälden und allerlei Skizzen auf Leinwand von der Hand des fruchtbaren „maitre peintre d'Ornans", wie er sich selbst zu nennen liebte, neben einer kleinen Auswahl arg beschädigter Gemälde von den tüchtigsten Zeitgenossen Courbet's. Feuchtigkeit und Vernachlässigung haben ihr Zerstörungswerk an all diesen Kunstwerken begonnen, Moos und Schimmel überzogen Holz und Leinwand, Wasserflecken verunstalten die Radirungen und die Zeichnungen, welche schon als Beiträge zur Entwickelungsgeschichte des Realismus in der Kunst ein besseres Loos verdient hätten. Was weiter damit geschehen soll, scheint vorläufig noch unentschieden. H. B.

* **Professor v. Angeli in Wien** hat kürzlich das Bildniß des Statthalters von Elsaß-Lothringen Frhrn. v. Manteuffel gemalt und damit der großen Zahl seiner Porträts bedeutender Zeitgenossen ein Werk angereiht, welches eben

so sehr durch Aehnlichkeit und lebendige Auffassung wie durch meisterhafte Behandlung ausgezeichnet ist. Der General steht baarhäuptig in der Inhaberuniform seines Dragonerregiments, auf seinen Kruckstock gestutzt, in voller Vorderansicht vor uns, die klaren blauen Augen auf den Beschauer gerichtet, als höre er einem an ihn gerichteten Vortrage aufmerksam zu. Die einfachen Linien des Mantels, dessen schlichtes Grau durch das oben umgeschlagene Futter ansprechend belebt wird, und die ungezwungene, doch imponirende Haltung lassen den schlanken Wuchs der Figur zur charakteristischen Geltung kommen. Der Kopf ist, zum Unterschiede von den meisten anderen Bildnissen Angeli's, ungemein flott und breit gemalt, von frappant realistischer Wirkung. — Unter den weiblichen Porträts aus der Wiener Gesellschaft, welche wir unlängst in des Meisters Ateliers bewunderten, sei das Bildniß der jungen Fürstin **Montenuovo**, geb. Kinsky, hervorgehoben, ein Frauenbild von zartestem Reiz der Formen und des Kolorits.

* **Für den neuen Wiener Parlamentsbau** sind in letzter Zeit einige bedeutende plastische Arbeiten vergeben worden. Die Ausführung der Skulpturen des großen Giebels über dem mittleren Portikus der Hauptfronte wurde dem Bildhauer E. **Hellmer** anvertraut, welcher gegenwärtig den Posten eines supplirenden Professors an der allgemeinen Bildhauerschule der Akademie bekleidet. Eine der beiden kleineren Giebelgruppen erhielt der Bildhauer J. **Benk**. Die Vergebung des anderen kleineren Giebels, sowie der Quadrigen und der Reliefs an deren Postamenten ist noch in der Schwebe.

Vom Kunstmarkt.

W. **Die Versteigerung von Drugulin's Kunstnachlaß** im Auktionslokale von C. G. Börner am 1. December hat ein glänzendes Resultat ergeben, wie es übrigens vorauszusehen war. Der Kunsthandel hat sich bei der Auktion lebhaft betheiligt, und daß der Sammelfleiß trotz des hohen Preises, den gute und seltene Kunstwaare heutzutage erzielt, nicht erlahmte, davon waren die überaus zahlreichen Aufträge von nah und fern Beweis. Freilich gab es auch in der Sammlung nur zu viel des Begehrenswerthen, und da auch der abwesende Kunstfreund sich auf alle Angaben des trefflich redigirten Katalogs, wie wir das bei Börner stets gewohnt sind, verlassen kann, so ist dies ein Umstand, der bei der Limitirung wesentlich in die Wagschaale fällt. Das Resultat der Auktion war somit nur diesen Verhältnissen angemessen, die Auktion ergab die Totalsumme von 97,919 Mark, und wenn man dazu die 5 Prozent Aufschlag rechnet, so war hier ein Umsatz von mehr als Hunderttausend Mark! Auch die Kunstbibliothek ging zu hohen Preisen weg; manches nicht einmal alte Buch ging über seinen Ladenpreis fort, wozu die in den Werken verstreuten Kunstnotizen des verstorbenen Erblassers nicht wenig beigetragen zu haben scheinen. Wir lassen nun eine Liste derjenigen Nummern folgen, die einen besonders hohen Ertrag erzielten:

Nr.		Mark.
53.	Ars moriendi	555
92.	H. S. Beham. B. 151-63	151
100.	—— B. 212	101
120	Berghem. B. 3.	405
121	—— B. 4	455
167	Bocholt. B. 9	300
369.	F. Bol. B. 14	200
434	D. Campagnola B. 9	505
436.	G. Campagnola. B. 1	830
506.	Dietrich. L. 71	120
534.	Dürer. B. 2	320
553.	—— B. 57 (restaurirt)	451
556.	—— B. 60	400
566	—— B. 74	800
572	—— B. 98	890
645	A. v. Dyck. W. 7	275
648.	—— W. 9.	255
815.	Feddes. v. d. K. 30	105
918.	Goltzius. B. 190	110
950	du Hameel Monstranz	301
1054.	A. Hondius. B. 9	130
1173.	Lucas v. Leyden. B. 24	200
1174.	—— B. 37.	200
1177.	—— B. 122	965
1179.	—— B. 149	355
1234.	v. Mecken. B. 148	475
1235.	—— B. 152	301
1237.	—— B. 178	410
1241.	Meister B. M. L. 5	815
1242.	Tarokkarten	1455
1270.	Mocetto. B. 6	715
1382.	Das berühmte Niello	2100
1385.	Peregrini. D. 238	230
1387.	—— D. 258	230
1389.	—— D. 323	411
1464.	Ostade. F. 12	280
1489.	—— F. 19	810
1537.	—— F. 32. IV.	500
1538.	—— vor der Staffelei	401
1545.	—— F. 34.	201
1572.	—— F. 41.	215
1585.	—— F. 44.	210
1596.	—— F. 46.	505
1690.	Potter. Pferde	575
1704.	M. Anton. B. 1.	610
1708.	—— B. 116	610
1713.	—— B. 343	302
1714.	—— B. 344	216
1740.	Rembrandt. B. 44	351
1742.	—— B. 56	460
1752.	—— B. 74	350
1754.	—— B. 86	360
1755.	—— B. 90	250
1758.	—— B. 99	651
1774.	—— B. 223	460
1784.	—— B. 271	1210
1786.	—— B. 282	260
1793.	—— B. 318	401
1872.	Ruysdael. B. 4	800
1873.	—— B. 5	601
1874.	—— W. 9.	220
1975.	Schmidt. J. 83	230
1977.	—— J. 85.	200
2116.	Segers. Landschaft.	985
2117.	—— Landschaft	2690
2500.	Waterloo. B. 117	100
2502.	—— B. 119	202
2554.	Zwott. 16 Bl.	735
2605.	Corona's Holzschnitte	220
2794.	Nagler's Lexikon	335
2811.	R. Dumesnil Peintre-Graveur	232
2853.	Zeitschr. f. bild. Kunst B. 1—13	331

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

A Catalogue of the greek Coins in the British Museum. London, by order of the Trustees. 8°. mit 28 Tafeln.

Bender, Hermann, Rom und römisches Leben im Alterthum. Erster Halbband. Mit Holzschnitten. 8°, 272 S. Tübingen, Laupp. Mk. 6. —.

Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia, pubblicati per cura del ministero della pubblica istruzione. 8°. Florenz-Rom, Bencini.

Graesse, J. G. Th., Guide de l'amateur de Porcelaines et de Poteries. 6. Aufl. 8°. Dresden, Schoenfeld.

Michel, Ernest, Catalogue du Musée de Montpellier. 8°, 240 S.

Müller, O., Albrecht Dürer. Et Tidsbillede fra Renaissancens Tid. 8°. 112 S. Kopenhagen 1879. Mk. 3. 50.

Die Schweizerische Kunstausstellung im Jahre 1880

wird in den zum westschweizerischen Turnus gehörenden Städten stattfinden wie folgt:

in Genf	vom 11. April	bis 2. Mai
„ Lausanne	„ 13. Mai	„ 6. Juni
„ Bern	„ 17 Juni	„ 18. Juli
„ Aarau	„ 25. Juli	„ 15 August
„ Solothurn	„ 22 August	„ 12. September
„ Luzern	„ 19. September	„ 10. October.

Die Künstler des In und Auslandes sind eingeladen, sich an dieser Ausstellung zu betheiligen und ihre Einsendungen bis spätestens **29. Marz** an das Comite der Schweiz: Kunstausstellung in Genf zu adressiren.

Neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Einkaufen von Gemälden durch Private und Vereine wird ein Bundesbeitrag zum Antauf bedeutenderer Kunstwerke zur Verwendung kommen, über welchen dieses Jahr der Kunstverein von Lausanne zu verfugen hat.

Es werden nur Originalarbeiten von lebenden Künstlern aufgenommen, bloße Copien, anstößige oder unbedeutende Gegenstände werden abgewiesen.

Die Kunstler genießen Portofreiheit für Hin- und Rückfracht in einem Rayon von 500 Kilometern bei Versendung der Gegenstande in ordinärer Fracht. Bei Versendung als Eilfracht tragt der Einsender die Hälfte der Kosten

Die Rücksendung vor beendigtem Turnus auf Verlangen des Künstlers geschieht auf dessen Kosten, ebenso die Rücksendung abgewiesener Bilder

Im Auslande wohnende Künstler haben für gehörige Zolldeklaration zu sorgen, im Frachtbriefe den Inhalt der Kiste genau anzugeben und sowohl in der Zolldeklaration als im Frachtbrief deutlich die Anmerkung beizufügen: „Zur Freipaßabfertigung an der Schweizergrenze.“

Bei Unterlassung dieser Formalitat hat der Versender den Ein und Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.

Die Kunstgegenstände werden für die Zeit der Ausstellung gegen Transport- und Feuerschaden versichert und zwar die von auswarts tommenden von dem Moment an, wo sie auf Schweizerboden anlangen. Sendungen ohne Werthangabe bleiben in der Assekuranz unberücksichtigt.

Zürich, Januar 1880.

Namens
des **Allgemeinen Schweizerischen Kunstvereins**
Das Geschäftscomité.

Die große Gemälde-Ausstellung.

des

Norddeutschen Cyclus im Jahre 1880

beginnt am

1. März in **Bremen,**
12. April in **Hamburg,**
22. Juni in **Lübeck,**
21. August in **Rostock,**
3. October in **Stralsund.**

Einsendung der Bilder bis 8 Tage vorher nach **Bremen.**

Die Künstler sind durch persönliche Einladungen zur Beschickung mit ihren besten Werken aufgefordert.

(1) **Der Bremer Kunst-Verein.**

Verlag von **E. A.** Seemann in Leipzig.

Geschichte der Malerei,

von

Alfred Woltmann.

I. Band: Alterthum (von K. Woermann) u. Mittelalter.

Mit 140 Illustrationen br. M. 13.50, geb. M. 15.50.

Vom zweiten Bande liegen die ersten beiden Lieferungen (Malerei des 15. Jahrh. diesseits der Alpen) vor. Das Ganze wird drei Bände von annähernd gleichem Umfange (ca 30—33 Bogen) umfassen.

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16. Kataloge gratis und franco. (5)

Von **E. A. Seemann** in **Leipzig** ist à 25 Mark zu beziehen:

Original-Radirungen

Düsseldorfer Künstler.

Ausgabe auf chinesischem Papier.

III. Sammlung.

Inhalt: 1. E. Bosch, Concurrenz. — 2. H. Deiters, Waldweg. — 3. Th. v. Eckenbrecher, Marine. — 4. Osc. Hoffmann, Esthländisch. — 5. C. Irmer, Waldrand. — 6. C. Jutz, Enten. — 7. Chr. Kröner, Landschaft mit Weiden. — 8. J. Leisten, Einkehr. — 9. M. Volkhart, Audienz beim Bürgermeister. — 10. J. Willroider, Weg in's Dorf.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. **Carl Lemcke.**

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.; geb. 11 Mark.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

ABRISS

der

Geschichte der Baustyle

von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50.
gebunden in Calico M. 8,75.

Für Schüler technischer Anstalten billige Parthiepreise.

DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von

Morz Thausing,

Prof. an der k. k. Universität und Direktor der Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 M.; eleg. geb. in Calico 25 M.; in echtem Pergament oder rothem Saffian 30 M.

Hierzu eine Beilage von J. Engelhorn in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang. Nr. 15.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.



22. Januar 1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ein Selbstbildniß von Asmus Jakob Carstens.

Trotz der wiederholten, noch in unseren Tagen versuchten Anfechtungen hat Carstens' kunstgeschichtliche Bedeutung vor der besonnenen Kritik Stand gehalten. In Erkenntniß seines künstlerischen Vermächtnisses begrüßen wir daher jedes Zeichen der Anerkennung und Ehre, das seinem Andenken in sinnvoller Form dargebracht wird.

Wie vor längerer Zeit an dieser Stelle gemeldet wurde, beabsichtigt man, die Ruhestätte des Künstlers am Fuße der Cestiuspyramide in Rom mittelst allgemeiner Liebesgaben zu schmücken. Eine eigene Komposition von Carstens, die bekannte Zeichnung der „Nacht mit ihren Kindern", ist zu diesem Zweck verwerthet und als plastisches Medaillon von Rau in der letzten Weihnachtszeit vollendet worden.

Auch in Berlin und Kopenhagen soll die Erinnerung an Carstens bewahrt werden und in Porträtstatuen des Gefeierten ihren würdigsten Ausdruck finden. Behufs der Vorarbeiten hat man in Kopenhagen die Bildnisse des Künstlers in guten Kopien der Originalwerke gesammelt. In erster Linie gehört zu denselben ein in weiteren Kreisen bisher unbekannt gebliebenes Selbstbildniß von Carstens aus dessen Jugendjahren.

Nach den von Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg uns gütigst gewährten Mittheilungen stammt das Original von einem nicht näher zu bezeichnenden Gute in Holstein und wurde vor etwa 30 Jahren mit anderen Zeichnungen und Stichen von dem Hamburger Kunsthändler und jetzigen Inspektor am Kupferstichkabinet in Hamburg, Herrn Christian Meyer, käuflich erworben. Darnach gelangte es in den Besitz von Hartzen und endlich mit dessen Stiftung in das Hamburger Kupferstichkabinet, in dessen Kataloge man es unter C. 338, Nr. 22942 verzeichnet findet.

Die Zeichnung ist in Pastell ausgeführt, das Gesicht in natürlicher Farbe, die Augen grau-blau, das Haar hellblond, Hintergrund und Rockkragen gelbocker gehalten. Die Größe des Blattes beträgt sorgfältig gemessen br. Ctm. 20,08, h. Ctm. 33,01—33,03. Unten rechts steht die Bezeichnung:

„Jacobus Carstens, effig:
ipse fec: Pict: Hist:
ex Chers: Cimbr:"

Weder F. v. Alten noch H. Riegel erwähnen dieses interessante Bildniß. Der Kopf ist in etwas mehr als halber Lebensgröße völlig en face dargestellt. Die Züge und einzelnen Partieen des Gesichtes sind klar und bestimmt individualisirt, Ernst und Charakterfestigkeit sind die Wahrzeichen des Geistes, der aus diesem Bildniß zu uns redet.

Nur annäherungsweise ist eine Altersbestimmung des Dargestellten möglich. Vielleicht ist sie mit der Zeit seines Aufenthaltes in Kopenhagen von 1776—1783 vereinbar. Bekanntlich gehört die überwiegende Mehrzahl der von Carstens gezeichneten Porträts seinen Lebensperioden in Eckernförde, Kopenhagen und Lübeck an. Das Porträtiren Anderer galt seiner eigenartigen Anschauungsweise als untergeordnete Richtung des künstlerischen Schaffens, nur als Mittel, um den Unter-

halt sich zu verdienen. Wie Fernow in seiner vorzüglichen Monographie über Carstens betont, besaß dieser ein seltenes bildnerisches Talent, welches ihm bereits in früheren Zeiten den Ruf eines geschickten Porträtisten eintrug. Glücklich „im Treffen", verband er mit einer bestimmten, schönen Zeichnung eine saubere und gefällige Ausführung. Wenn H. Riegel endlich bemerkt, daß „seine mangelhafte Ausbildung sich wieder darin verräth, daß alle seine Porträts . . . in Profil gemalt sind," so widerspricht dieser Behauptung der Hinweis auf diese glückliche Ausnahme des Selbstporträts.

L. v. Donop.

Kunstliteratur.

Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen. Erster Band; 1. Heft. (Red. v. Dohme.) Berlin 1880. Weidmann'sche Buchhandlung. 50 S. Fol.

Zeitschriften, welche den Zwecken einzelner Museen und mit ihnen verbundener Lehranstalten dienen, sind seit lange keine Seltenheit mehr. Sie beginnen bald nach dem Anbrechen der Zeit, in welcher die Wissenschaft sich des Inhalts der Sammlungen zu bemächtigen begann, in welcher die Kunst- und Wunder-Kabinete der Fürsten und Vornehmen in Rüstkammern der Forschung und der Volksbildung umgewandelt wurden. Das „Organ des Germanischen Museums", die „Mittheilungen des Oesterreichischen Museums", die Wochenschrift, welche das Bayerische Gewerbemuseum herausgiebt, und zahlreiche Blätter vorwiegend provinzialen Charakters, wie z. B. die Berichte des Museum Franzisco-Carolinum in Linz, gehören in die bezeichnete Kategorie. Die meisten dieser Zeitschriften wurzeln in dem Bedürfniß der von ihnen vertretenen Institute, sich mit ihrem Publikum in regem Verkehr zu erhalten, sei es nun, daß sie — wie das Germanische Museum — auf die Unterstützung desselben angewiesen sind, sei es, daß sie auf dasselbe wirken wollen durch Beispiel und Lehre, wie die modernen, zur Förderung des Kunstgewerbes gegründeten Institute. Wir finden dagegen, daß fast alle älteren großen Sammlungen, so zu sagen die Museen von Gottes Gnaden, wie die römischen und florentinischen Galerien, das Louvre-Museum, die ehrwürdigen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses, das Britische Museum u. s. w., solcher Organe bis jetzt entbehren, und nur in seltenen Emanationen, die sich gewöhnlich in den Spalten der officiellen Zeitungen verkriechen, von den Vorgängen in ihrem Innern etwas verlauten lassen. Sie „haben's nicht nöthig", mögen sie sich denken; das Publikum kommt schon so zu ihnen, und ihre Subsistenzmittel hängen nicht ab von ihrer Popularität!

In dem vorliegenden „Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen" kündigt sich nun auch für diese bisher so schweigsamen Regionen ein beachtenswerther Umschwung an. Es ist allgemein bekannt, daß seit einigen Jahren in die stagnirende Verwaltung der Berliner Museen ein Geist rühriger Betriebsamkeit eingezogen ist. An die großen Bereicherungen der Gemäldegalerie, der Münzsammlung und anderer Abtheilungen des Antiquariums reihten sich nicht minder wichtige Ankäufe für das Museum der Skulpturwerke alter und neuerer Zeit, für das Kupferstichkabinet und für die Sammlung der Handzeichnungen. Die Organisation erfuhr eine zeitgemäße Umgestaltung. Neubauten sind im Zuge oder in Vorbereitung, welche diesen Vorgängen im Innern entsprechen sollen. Kurz, das Ganze wird auf modernen Fuß eingerichtet und immer mehr zu einem groß angelegten Musterinstitut ausgebildet, in welchem die Kunstwissenschaft den Ton anzugeben hat.

Diesem Charakter soll auch das neue Jahrbuch in jeder Hinsicht entsprechen. Dasselbe zerfällt in zwei Theile. Der erste amtliche Theil wird regelmäßig Rechenschaft geben über die Bewegung innerhalb der verschiedenen aus Staatsmitteln unterhaltenen preußischen Kunstanstalten. Diese von den Vorständen der einzelnen Sammlungen zu erstattenden Berichte enthalten den Nachweis der Vermehrungen des Sammlungsbestandes und der verwaltungsmäßigen Bearbeitung desselben. Damit wird einem oft ausgesprochenen Wunsche, dem wir noch im vorigen Jahr an dieser Stelle Ausdruck gegeben, in dankenswerthester Weise entsprochen. Auch über künstlerische Unternehmungen, welche mit Unterstützung der öffentlichen Fonds in's Leben gerufen werden, soll der amtliche Theil des Jahrbuchs zeitweilige Nachrichten bringen.

Der zweite Theil, welcher unter Leitung der HH. Bode, Dohme, Grimm, Jordan und Lippmann erscheint, hat einen speciell kunstwissenschaftlichen Charakter. Er bringt Studien und Forschungen, welche wesentlich auf dem Material der königl. Sammlungen beruhen und die fachmännische Verwerthung desselben zu fördern bestimmt sind. „Wesentlich", heißt es im Vorwort, nicht „ausschließlich." Und so sehen wir denn auch dem ersten Hefte des Jahrbuchs einige Abhandlungen beigefügt, welche nichts mit dem Material der preußischen Sammlungen zu thun haben, sondern nur gewissermaßen zur „Beleuchtung des äußeren Schauplatzes" bestimmt sind. Ohne dem in mannigfacher Beziehung interessanten Inhalt jener Abhandlungen irgendwie zu nahe treten zu wollen, glauben wir doch, die Redaktion thäte besser daran, alle Kräfte auf die wissenschaftliche Verarbeitung der Museen zu concentriren und dem subjektiven Drange nach anderweitigen

Beiträgen im Interesse der Sache entgegenzuwirken. Soll die sachmännische Verwerthung auch nur einer einzigen Anstalt von dem großartigen Zuschnitte der vereinigten Berliner Museen in wirklich erschöpfender Art betrieben werden, so ergiebt sich daraus eine Fülle von Aufgaben, an deren Lösung das Jahrbuch noch lange zu arbeiten haben wird. Unserer immer noch sehr im Argen liegenden Museographie wäre damit ein großer Dienst geleistet. In welcher Weise wir uns diese Bearbeitung denken, dafür bedarf es nur des Hinweises auf die trefflichen Beiträge Friedländer's und Lippmann's, mit denen das erste Heft beginnt, und denen gewiß aus den Gebieten der Gemäldegalerie und des Skulpturenmuseums Arbeiten von gleichem Werth mit Leichtigkeit an die Seite zu stellen gewesen wären. Und zwar auch aus den antiken Abtheilungen des plastischen Museums, den klassischen wie den orientalischen, welche hoffentlich nicht nur als seltene Gäste und zu kurzen Entreakten, wie dies Mal, sondern regelmäßig und ausführlich auf der Bühne des Jahrbuches erscheinen werden!

Sollen wir aus dem Inhalte des vorliegenden Heftes noch einige besonders beachtenswerthe Details hervorheben, so sei vor Allem des amtlichen Theils noch einmal gedacht, welcher die statistischen Angaben über den Zuwachs der Sammlungen aus dem Halbjahr vom 1. April bis 1. Oktober 1879 enthält. Die Ausweise der Sammlungsvorstände über den Zuwachs ihrer Abtheilungen sind in der Form nicht gleichmäßig. Dir. Meyer, der allerdings nur drei neue Erwerbungen (A. Cuyp, N. Maes und Rembrandt) zu verzeichnen hat, geht in die Beschreibung und Charakteristik der Bilder näher ein; die übrigen Berichte begnügen sich mit kurzen Aufzählungen oder zusammenfassenden Bemerkungen. Besonders dankenswerth und auch bei den übrigen Abtheilungen für die Folge zu empfehlen ist die von Dir. Jordan den Erwerbungen der National-Galerie beigefügte Preisangabe. Der Bericht über diese Sammlung umfaßt ausnahmsweise den ganzen Zeitraum seit ihrer Gründung. Wir erfahren, daß die National-Galerie über einen jährlichen Fonds von 300,000 Mark aus Staatsmitteln und außerdem über beträchtliche Stiftungen verfügt. Interessant ist u. A. auch die Notiz, daß der Besuch der Galerie sich im Sommersemester 1879 auf nicht weniger als 140,000 Personen bezifferte. Den Beschluß dieser Abtheilung des Jahrbuchs bilden ein sehr lesenswerthes Referat über die auf Kosten des Staats unternommenen monumentalen Kunstschöpfungen und der unseren Lesern bereits bekannte Bericht über die neuen Erwerbungen aus Pergamon.

Von den Abhandlungen des zweiten Theils verspricht die Arbeit von Jul. Friedländer über die italienischen Schaumünzen von 1430—1530, von welcher das erste Heft den Anfang enthält, für die Medaillenkunde der Renaissance grundlegend zu werden. Unter den Beiträgen Fr. Lippmann's nennen wir die mit einem vortrefflichen Kupferlichtdruck ausgestattete Untersuchung über den höchst kostbaren altitalienischen Kupferstich (weibliche Büste en profil, in reicher Tracht), von dessen Erwerbung dieses Blatt bereits im letzten Sommer berichtete. Lippmann bemüht sich, wie uns dünkt, nicht mit entscheidendem Erfolge, den Ursprung des merkwürdigen Stiches bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück zu datiren. Dagegen hat er wohl unzweifelhaft recht, wenn er das Werk entschieden von den „Malerstichen“ trennt und in ihm „die im harten Material geschulte Hand eines Toreuten“ erblickt. Wir möchten noch einen Schritt weiter gehen und fragen: haben wir in dem Blatt überhaupt eine ursprünglich für den Druck bestimmte Grabstichelarbeit vor uns oder nicht vielmehr ein Werk, welches — ähnlich wie die Niellen — zu irgend welchem dekorativen Zwecke gearbeitet, aber nicht zur Vervielfältigung bestimmt war? Der von Lippmann fein herausgefühlte Kontrast zwischen der „primitiven“ Technik und dem hohen Kunstgefühl, von welchem das Ganze sonst erfüllt ist, scheint uns für die Bejahung dieser Frage zu sprechen.

Schließlich noch ein Wort von der typographischen und illustrativen Ausstattung des Jahrbuchs. Sie ist eine in jeder Hinsicht musterhafte und möge in ihrer edlen Opulenz dazu mitwirken, das Extrem überladener und sinnloser Massenillustration, welches neuerdings über unsere periodische und nicht-periodische Kunstliteratur hereinzubrechen droht, auf das richtige Maß zurückzudämmen, sowie sie uns allen als Ansporn dienen wird, im wahrhaft Guten und Schönen mit ihr zu wetteifern.

C. v. L.

Nekrologe.

Anselm Feuerbach †. Der am 4. Januar 11 Uhr Vormittags in Venedig erfolgte Tod des hochbegabten, in der Kraft der Mannesjahre dahingerafften Meisters hat überall die schmerzlichste Theilnahme hervorgerufen. Wir erhalten von unserm Korrespondenten aus der Lagunenstadt soeben die nachfolgenden Zeilen:

„Von der Leichenfeierlichkeit zu Ehren Anselm Feuerbach's zurückgekehrt, drängt es mich, Ihnen Bericht über dieselbe zu erstatten, noch ganz erfüllt von all den schmerzlichen Empfindungen, welche in solchen ernsten Stunden das Herz bestürmen. Wie eine Schreckenskunde traf die hiesigen Verehrer des reichbegabten Mannes die Nachricht von seinem plötzlichen Hinscheiden. Ruhig und schmerzlos, wie es scheint, hat der stürmische Geist die irdische Hülle abgestreift. Nur leicht verändert war die Lage des noch wenige Augenblicke vor dem letzten Pulsschlage ruhig Schlum-

mernden. Der Tod hatte ihn in schönen Träumen von der Heimat, welche er in kurzer Zeit wiederzusehen sich sehnte, hinweggenommen. Im Begriffe abzureisen, hatte Feuerbach bereits alle Zurüstungen dazu getroffen. Das alte liebe Nürnberg wollte er wieder aufsuchen, um sich am häuslichen Herde zu erwärmen; denn der rauhe Winter, der Italien heimsuchte, ließ es ihm bei seiner angegriffenen Gesundheit nicht räthlich erscheinen, länger in Venedig zu verweilen. Doch Italien, welchem seine Seele längst zur Hälfte angehörte, dessen herrliche Kunstschätze ihn zu seinen schönsten Schöpfungen begeistert hatten, ließ nicht von ihm ab; lebend sollte er ihm nicht wieder den Rücken kehren. Einsam, wie er durch's Leben gegangen war, starb er; kein Freund, der ihm die Augen zugedrückt hätte, der des letzten Athemzuges gelauscht hätte. Die Melancholie, welche die Gestalten seiner Palette beherrscht, beherrschte auch sein Gemüth und hielt Wache an seinem Sterbebette. Als die Kunde, daß Feuerbach nicht mehr unter den Lebenden weile, sich unter den in Venedig lebenden deutschen Künstlern und Kunstfreunden verbreitete, erfüllte Alle der gleiche Gedanke, dem Landsmann einen Lorbeerkranz auf die Bahre zu legen. Aber auch italienische Kunstgenossen wollten nicht zurückstehen; der Circolo artistico, welcher nur wenig Ausländer zu den Seinen zählt, beschloß, dem deutschen Maler die letzte Ehre zu erweisen. Zahlreich versammelt umstanden denn auch Künstler und Kunstfreunde der verschiedensten Nationen den reichgeschmückten Sarg bei der in der protestantischen Kirche abgehaltenen Todtenfeier. Von Wien war ein Lorbeerkranz mit schwarzgelber Schleife übersandt worden als Zeugniß der Theilnahme der Wiener Akademie der bildenden Künste, an welcher Feuerbach ein Lehramt bekleidete. Die Trauerrede wurde von Dr. Elze in deutscher Sprache gehalten, was leider das Verständniß der schönen, ernsten Worte für die Mehrzahl der Anwesenden unmöglich machte. Nach Beendigung der kirchlichen Feier wurde der Sarg im Vorraum der Kirche noch einmal niedergesetzt, und als die Leidtragenden ihn mit entblößtem Haupte umstanden, schien es, als erwarte man eine Ansprache von Seiten eines deutschen Künstlers. Keinem jedoch schien das, was er unvorbereitet hätte sagen können, bedeutend genug zu sein, um den Todten nach Gebühr zu ehren.

Vor seiner Künstlergröße verstummten Alle, sodaß einem der italienischen Künstler, Ernesto Marin, welcher gerne dem scheidenden Leichnam das letzte Abschiedswort mitgegeben hätte, die Gelegenheit entging, zu sagen, was sein Herz bewegte. Er wollte, vorgreifend, uns Deutsche nicht beschämen. Einer freundlichen Mittheilung verdankt Schreiber dieses das Koncept der schönen Abschiedsworte, die leider ungesprochen bleiben sollten. Wenn wir sie hier zur Veröffentlichung bringen, so glauben wir des Beifalls Aller sicher zu sein, welche der allzufrühe Tod des trefflichen Meisters mit patriotischem Schmerze erfüllte*). Sie lauten:

*) Daß wir es vorziehen, statt einer Uebersetzung, die den vollen Reiz des Originals nicht wiederzugeben vermöchte, den italienischen Text beizubehalten, wird um so leichter Billigung finden, als den meisten Lesern dieser Blätter die Sprache Dante's und Ariost's keine fremde sein wird.

Oh! Parca crudele, che recidi coll' inesorabile tua falce anche l'esistenza dei figli più eletti alle Grazie e alle Muse.

Oh! te crudele, che rapisti nel fiore degli anni all'arte, alla famiglia e alla patria il più eletto ingegno, che oggi Germania piange e ammira. E che tu, oh Venezia, accogliesti tra i superbi tuoi monumenti, tra i baluardi dell'arte e della scienza, che il forestiere, attratto dalla tua magica e grandiosa bellezza, viene di lontano ad ammirare con entusiasmo, ad ispirarsi alla vera e libera poesia. Ma che di Te oggi ci resta, o Anselmo Feuerbach, le tue spoglie posano sulla nera bara, che lenta, lenta passa tra i poetici canali mentre l'onda mollemente batte, e in poppa, e prora, e piange! — Piangi, che ne hai ben donde, Venezia mia, tu che spirasti i sommi, a divinizzare l'arte. E piangi tu, pure e nobil donna, che desti i natali a si illustre artista, tu che gli istillasti amore alla bellezza sovrana, alla virtù e alla patria; rende caro alle Grazie e prediletto alle Muse. Ma le tue opere, o Anselmo, ci restano; esse sono un prezioso ricordo del tuo splendido ingegno, della tua grande anima di artista creatore, dove i posteri ammireranno l'arte collegata alla scienza, la floritezza della vera scuola, che segnano ai giorni la via che conduce alla perfezione nell' arte, ispira la vera poesia, unico e santo nettare, dove l'arte trova idea, concetto e forma. E se per un' istante il mio pensiero volasse alla malvagità di chi ti mosse invidia, risponderò loro con cantore dei sepolcri, che le sublimi anime passeggiano sopra le teste della moltitutine, che, incatenata dalla loro grandezza, tenta deriderle, e chiama pazzie le azioni che essa, immersa nel fango, non può, non che ammirare, conoscere.

E ora, che sei chiamato lassù ricominciare le Tue opere nella Regia di Dio, abbiti in questo solenne momento l'estremo vale dei colleghi e amici.

Wir konnten es uns nicht versagen, drei Deutsche und zwei Italiener, die Barke, welche den Leichnam zum Bahnhof brachte, dort zu erwarten und so lange zu verweilen, bis der Sarg in dem Transportwagen untergebracht und damit die letzte Spur des Künstlers unseren Augen entrückt war. Die Stadt Dürer's wird Feuerbach die letzte Ruhestätte bereiten. Möge sie sein Andenken in Ehren halten und mit ihm den Sinn und das Verständniß für die hohe Kunst bewahren, die, nach Idealen trachtend, heutzutage so leicht der Geringschätzung der Menge ausgesetzt ist."

Venedig, den 8. Januar 1880. A. Wolf.

Indem wir auf die treffliche Charakteristik, die Fr. Pecht im 8. Jahrgange dieser Zeitschrift, S. 168 ff. von Feuerbach gegeben, verweisen, fügen wir dem obigen Berichte unseres Korrespondenten noch folgende Mittheilungen aus Nürnberg an. Im December fühlte sich Feuerbach in Folge des strengen Frostwetters schon unbehaglich in Venedig und klagte darüber in Briefen an seine Mutter. Dann aber besserte sich sein Befinden und um die Jahreswende war er wieder ganz munter, so daß die Mutter sorglos sein konnte.

Er wohnte im Albergo della Luna. Sein Tod brachte ganz Venedig in Bestürzung; der deutsche Konsul telegraphirte an den Bürgermeister von Nürnberg, ihn bittend, der Frau Hofräthin Feuerbach das Ableben ihres Sohnes möglichst schonend zu melden. Es erschien deshalb in den Nachmittagsstunden des 4. Januar ein junger Maler bei Frau Feuerbach mit der Frage, ob Anselm ihr Sohn sei, Meister Anselm sei schwer erkrankt. „Gewiß ist er todt" — das war die Ahnung der Mutter. Die Leiche ist am 9. Januar von Venedig abgegangen, und wie dort, wurde auch in München, wo der Sarg zeitweilig blieb, eine Todtenfeier abgehalten. In Nürnberg erwarteten den todten Künstler seine Freunde in der Nacht vom 11. zum 12. Januar; das Begräbniß übernahmen der Magistrat und die Künstlerschaft von Nürnberg. Anselm Feuerbach hat neben Dürer auf dem Johannisfriedhofe seine Ruhestätte erhalten. Von seinem artistischen Nachlaß ist bis jetzt in Nürnberg eine Zeichnung angelangt, an der er zuletzt gearbeitet hat; sie soll photographisch vervielfältigt werden. Der ganze Nachlaß ist ziemlich umfangreich; außer kleineren Bildern befindet sich dabei sein „Urtheil des Paris" und „Die Amazonenschlacht". In Venedig hat er einen „Gefesselten Prometheus, von den Okeaniden getröstet", und ein Genrebild „Musicirende Frauen" ausgeführt.

---

c. **Carl Moritz Hänel**, k. sächsischer Ober-Landbaumeister, ist in Dresden am 3. Januar im 71. Lebensjahre gestorben. Er war ein Schüler Joseph Thürmer's, des Vorgängers von Semper an der Dresdener Bauschule, und trat früh in den sächsischen Staatsdienst. War es ihm auch nicht vergonnt, durch größere Bauwerke sich selbstschöpferisch zu bethätigen, so hatte er doch, durch seine begutachtende und berathende Stellung bei der Regierung, einen großen Einfluß auf das sächsische Staatshochbauwesen. Ueber die hauptsächlichsten Bauten, welche die Regierung in den letzten 30 Jahren ausführen ließ, war ihm die Oberaufsicht anvertraut. Auch vollendete er, nach Semper's Fortgang von Dresden, in Gemeinschaft mit dem Architekten, dem jetzigen Hofbaurath Krüger, den Museumsbau; ferner baute er den im Jahre 1849 abgebrannten Zwingertheil wieder auf und restaurirte die katholische Hofkirche. Von seinen übrigen Arbeiten möge hier nur noch der Umbau des alten Galeriegebäudes, des jetzigen Museum Johanneum, wie insbesondere sein letztes Werk, die bauliche Wiederherstellung der Albrechtsburg zu Meißen, genannt sein. Von der Achtung, welcher sich Hänel als Künstler und Mensch, und vorzüglich als Beamter, zu erfreuen hatte, zeugte die zahlreiche und ansehnliche Versammlung, welche ihn zu seiner letzten Ruhestätte geleitete. Der Minister des Innern v. Nostiz, der Finanzminister v. Könneritz befanden sich unter den Leidtragenden; der Dresdener Architektenverein, dem sich Vertreter des Leipziger Vereins angeschlossen hatten, ebenso die Beamten des Staatshochbaues legten Lorbeerkränze auf dem Sarge des Verstorbenen nieder.

---

c. **G. Heine** † Am 8. Jan. hat der sächsische Architektenkreis wiederum einen Veteran durch den Tod verloren, den Professor Gustav Heine. Derselbe hat sich hauptsächlich durch seine langjährige, ersprießliche akademische Wirksamkeit verdient gemacht; auch publicirte er Einiges durch den Druck über Baukunde, Baurecht und Perspektive; von Bauten, die nach seinen Plänen ausgeführt wurden, kennen wir nur ein Werk, das Gebäude des alten Polytechnikums am Antonplatze zu Dresden. Er war in letztgenannter Stadt 1802 geboren, wo er auch seine künstlerische Ausbildung erhielt. Im Jahre 1827 wurde er als Zeichenlehrer an der dortigen Kunstakademie und 1832 als Professor und Lehrer der Baukunst angestellt; im Jahre 1869 legte er sein Lehramt nieder, verblieb jedoch in seiner Thätigkeit als Mitglied des akademischen Rathes und behielt bis zu seinem Tode die Studien- und Disciplinaraufsicht bei der Akademie. Wie als Lehrer, so gab sich Heine auch den Obliegenheiten letzterer Stellungen mit großem Pflichteifer hin. Ebenso hat er sich um den sächsischen Künstlerunterstützungsverein verdient gemacht, wie er denn überhaupt jeder Zeit bereit war, für die Interessen der Künstler einzutreten. Seine Kollegen und zahlreichen Schüler werden ihm ein treues Andenken bewahren, und namentlich werden alle die, welche im Jahre 1848 in Dresden studirten oder doch dem Dresdener Künstlerkreis angehörten, sich gern und freundlich des biederen Mannes als Kommandanten der akademischen Legion erinnern, einer Legion, in deren Reihen ein Rietschel, Thäter, Bendemann, wenn auch nicht fochten, doch exercirten.

Preisbewerbungen.

F. **Das Gewerbemuseum zu Schwäbisch-Gmünd** erläßt soeben zur Erlangung von Entwürfen künstlerisch durchgebildeter, bei mäßigem Kostenaufwand auf das Bedürfniß weiterer Kreise berechneter Goldschmiedearbeiten, wie sie gegenwärtig mit sichtlich steigendem Erfolge die bisherige formlose Fabrikwaare mehr und mehr zu verdrängen beginnen, ein Preisausschreiben, das die Einsendungen von Zeichnungen oder Modellen in beliebigem Material zu zwei in Gold oder in einer Combination von Gold und Silber auszuführenden Colliers nebst Armbändern und Ohrgehängen zum Fabrikationspreise von 300 und von 150—180 M., zu einem gleichen Schmuck in Silber zum Preise von 80—100 M. und zu einer Broche oder einem Anhänger nebst Ohrgehängen im Preise von 30—40 M. verlangt, während eine fünfte Aufgabe den Entwurf eines für 150 M. herstellbaren silbernen Pokals fordert. Die in natürlicher Größe auszuführenden Zeichnungen oder Modelle sind, mit einem Motto oder Monogramm versehen, bis zum 15. März an den Vorstand des Museums z. H. des Commercienrathes J. Erhard einzusenden; sie werden öffentlich ausgestellt und durch eine aus Fachmännern gebildete Jury von 7 Personen beurtheilt werden, der außer der Zuerkennung der für jede der 5 Aufgaben ausgesetzten je zwei, im Betrage von 40—120 M. variirenden Preise die Auszeichnung weiterer tüchtiger Arbeiten durch Belobigungsdiplome zufällt.

Sammlungen und Ausstellungen.

J. **Kunst- und Kunstgewerbeausstellung in Agram.** Wir berichteten unlängst über die bedeutenden Bauunternehmungen in Agram und überhaupt in Croatien. Inzwischen ist daselbst auch ein Kunst- und Kunstgewerbeverein zu Stande gekommen, welcher Mitte December vorigen Jahres seine erste Vereinsausstellung veranstaltete, welche unerwartet große Dimensionen angenommen hat. Die Ausstellung zählte über 3000 Nummern und wurde während der Dauer von drei Wochen von mehr als 8000 Personen besucht, welche sehr viele Ankäufe machten. Die Besucherzahl ist für eine Stadt von 25,000 Einwohnern eine sehr bedeutende zu nennen. Besonders interessant waren auf der Ausstellung die Erzeugnisse der bosnischen Kunstindustrie, welche ziemlich vollständig vertreten war. Hervorragend waren hauptsächlich Silberfiligranarbeiten aus Bišegrad in Bosnien und merkwürdige Holztauschir-Arbeiten aus Livno. Diese kleinen Arbeiten aus Holz, in geschmackvollster Weise mit eingelegten Silberfäden dekorirt, können füglich mit ähnlichen indischen Arbeiten verglichen werden, sowohl was Geschmack als auch was technische Tüchtigkeit anbelangt. — Echt und schön waren die Goldstickereien auf Seidenbattist, während in die Goldplattstich-Stickereien schon zopfige Motive Eingang gefunden. Dalmatinische Metallgewebe waren nur durch ein Exemplar vertreten, obwohl diese Gattung zu den hervorragenden Leistungen südslavischer Hausindustrie zählt. — Die diesjährige Ausstellung in Agram wurde kurz vorbereitet und rasch durchgeführt. Im nächsten Spätherbst wird eine größere veranstaltet werden zur Feier der Eröffnung des neuen Galeriegebäudes. Da demnächst bereits Einladungen zu dieser Ausstellung ver-

sendet werden sollen, wird dieselbe voraussichtlich ein volles und reiches Bild der südslavischen Kunstindustrie bieten, welche schon durch die nichts weniger als mustergiltigen Lay'schen Publikationen vielfache Aufmerksamkeit erregte

Vermischte Nachrichten.

F. **Fritz Kühnemann**, dem Vorsitzenden des Central Komité's der Berliner Gewerbe-Ausstellung von 1879, ist noch vor Ablauf des Jahres in ehrender Anerkennung seiner Thätigkeit eine Adresse überreicht worden, deren prunkvoller Behälter ein in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerthes und charakteristisches Erzeugniß moderner Berliner Kunstindustrie darstellt. Nach den Entwürfen der Architekten Ihne und Stegmüller von Quehl und Wiese modellirt, in der Werkstatt der Hofsilberschmiede Sy und Wagner unter Leitung von Zacharias in verschiedenfarbiger Bronze gegossen und von Emil Lane mit reichem und gediegenem Emailschmuck und mit nicht minder gelungenen Gravirungen ausgestattet, besteht derselbe aus einer der Pergament Urkunde als Kapsel dienenden ansehnlichen cylinderförmigen Röhre, die beiderseits zwischen je zwei kleine, durch ein starkes Metallband miteinander verbundene Pfeiler eingespannt ist und von einer mit eingeschnittenem Flachornament stilvoll dekorirten Bronzeplatte getragen wird, deren vier Füße, aus Pantherkopfen mit angesetzten Flügeln und in Voluten auslaufenden Leibern gestaltet, wieder auf einer Ebenholzbasis mit reichprofilirtem eichenem Untersatz ruhen. Zwei in hohem Relief gearbeitete, mit zierlichen runden Handgriffen versehene Deckelplatten, die mit dem emaillirten Wappenschild der Stadt Berlin und als Umrahmung desselben mit einem in voller Rundung frei aufliegenden, von breiten Schleifen gehaltenen versilberten Lorbeerkranz geschmückt sind, verschließen jene Röhre an ihren beiden Seiten, während eine in der Längenaxe des Cylinders auf diesem aufgerichtete, ornamental umrahmte Tafel, die von zwei phantastisch gebildeten, in weit ausgebogene Hörner blasenden Nereiden flankirt wird und auf der einen Seite die Inschrift „Berliner Gewerbe-Ausstellung im Jahre 1879", auf der anderen das Motto „Kunst und Gewerbe des Volkes Stärke" trägt, als Bekrönung des Ganzen dient. Die mannigfache plastische und farbige, theils figürliche, theils ornamentale Dekoration, die diesen im Charakter einer bereits dem Barocken zuneigenden Hochrenaissance gehaltenen Aufbau in sämmtlichen Theilen umkleidet, bildet einen erfreulichen Gegensatz gegen jede nüchterne Monotonie und gehört zum Theil in Erfindung und Ausführung zum Besten, was die neuere Berliner Kunstindustrie auf dem Gebiete feiner Metallarbeit bisher geleistet hat. Neben den anmuthigen Figuren der beiden Schildhalterinnen muß in dieser Hinsicht vor allem die in einer lebendig nüancirten Tonskala wechselnde, allerdings bisweilen den leuchtenden Glanz des Metalls zu sehr dampfende Färbung der Bronze und die meisterhaft behandelte, die obere Hälfte des Cylinders bedeckende Emaillirung des in den Grund eingeschnittenen graziösen Ranken und Blumenmusters als technisch nahezu unübertrefflich hervorgehoben werden Desto bedauerlicher aber ist es, daß den vorzüglichen Details die Vereinigung derselben zu einem Ganzen in keiner Weise entspricht. Wie es der eigentlichen Architektur in empfindlicher Weise an einer wirklich organischen Entwickelung fehlt, so ermangelt die Ornamentation der richtigen Abwägung des dem Einzelnen zukommenden Maßstabes. In Folge der gleichsam durchweg im Fortissimo sich bewegenden Komposition, die zu einer Häufung völlig gleichberechtigt sich aufdrängender Effekte führt, läßt das Werk eine ruhige und in sich einheitliche Gesammtwirkung umsomehr vermissen, als es nicht einmal in der Auswahl der zur Verwendung gebrachten ornamentalen Formen eine strengere Einheit des Stiles bewahrt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Duplessis, G., Histoire de la Gravure en Italie, en Espagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France 4°. Mit Holzschnitten Paris, Hachette fr. 25. —.

Raymond, Marcel, Étude sur le musée de tableaux de Grenoble. 8°. 241 S. mit 10 Photographien. Grenoble, Maisonville.

Renard, C., Album archéologique, ou histoire de l'architecture, sculpture, peinture comprenant les meubles, costumes, armes etc., et la polychromie de tous les peuples, à l'usage des académies et des écoles. I. Serie. 86 Tafeln, worunter 8 farbige. Lüttich und Paris, Claesen. fr. 30. —.

Versteyl, H. A., Die heiligen Monogramme. Fünfzehn Blätter nach älteren Mustern gezeichnet und erläutert. 4°. Düsseldorf, L. Schwann. Mk. 3. —.

Zeitschriften.

The Academy. No. 398–400.

Art books, von M. M. Heaton. — French illustrated books, von Ph. Burty. — Art sale, the works of Bartolozzi. Archaeological notes on a tour in southern Italy, von Fr. Lenormant. — Grosvenor Gallery, von J. Comyns Carr.

The American Art Review. No. 1 u. 2.

The works of the american etchers. R. Swain Gifford, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — The Washingtonmonument, von H. van Brunt. (Mit Abbild.) — The Barye bronzes in the Corcoran Gallery, von Wm. Macleod (Mit Abbild.) — Ancient literary sources of the history of the formative arts among the greeks, von Ch. C. Perkins. (Mit Abbild.) — Praxiteles' Hermes with the infant Dionysos, von Th. Davidson. (Mit Abbild. — The material of american landscape, von W. Mackay Laffan. Portrait of Murillo. (Mit Rad.) — William Morris Hunt, von F. P. Vinton. (Mit Abbild.) — Henry Farrer, von S. R. Köhler. — Van Marcke: Landscape and cattle; Rubens: St. Francis Xavier raising the dead. (Rad. — Olympia as it was and as it is, von Ch. C. Perkins. — The future of art, von S. R. Köhler. — The technical processes employed in the manufacture of Henri-deux ware. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. No. 11 u. 12.

Aeltere Goldschmiedewerke in Oesterreich-Ungarn, von C. Lind. (Mit Abbild.) — Capo di Monte. (Mit Abbild.) — Ehrenkette aus dem grünen Gewölbe zu Dresden, — Moderne Entwürfe: Kanne aas Thon, Bronzeleuchter, Gaslampe aus Schmiedeeisen, Gitter aus Schmiedeeisen, Geschnitzter Kasten, Untertasse aus Thon, Glaslustre aus Messing, Laterne aus Schmiedeeisen, Credenz.

Chronique des arts. No. 40.

Manuscrit du Journal de voyage d'Albert Durer dans les Pays-Bas. — Un médaillon de Diane de Poitiers.

Gewerbehalle. No, 1.

Credenzschrank in Nussbaumholz, Geschmiedetes Gitterthor, Gemalte Wandfüllungen im Schloss Trausnitz zu Landshut (16. Jahrh.), Schreibtisch mit Kästchen, Romanischer Kelch im Archiv der Pfarrkirche zu Bergen auf Rügen (13. Jahrh.), Kamin, Intarsien von einer Truhe (16. Jahrh.)

Im neuen Reich. No. 52 u. No. 1.

Ueber die Bedeutung der Vervielfältigungen der Bilder Raphaels, von F. Rust. — Die athenischen Museen, von L. v. Sybel.

Journal des Beaux-Arts. No. 23 u. 24.

Hippolyte Boulenger †. — Du Génie de l'art plastique, von H. Jouin. — Franz Ittenbach †. — Les trois peintres van Minderhout, von A. Goovaerts.

The Portefolio. No. 121.

Thomas Gainsborough: The honourable Mrs. Graham, von A. Fraser. (Mit Rad.) — Rembrandt: Portrait of J. Uyttenbogardus. (Mit Rad.) — Cambridge, von J. W. Clark. (Mit Abbild.)

L'Art No. 260–262.

L'art du bois, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — Portes du baptistère de Florence, von A. Franchi. (Mit Abbild.) — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Le cabinet de S. M. Léopold II., roi des Belges, von N. Gehuzac.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 4.

Meister Michael Pacher von Brunnecken und Meister Rueland, von A. Ilg. — Zur Geschichte der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer in der Burg zu Grätz. — Kunstgeschichtliche Notizen aus Vorarlberg, von B. Grueber. (Mit Abbild.) — Reise-Notizen über Denkmale in Steiermark und Kärnten, von K. Lind. — Das Muttergottesbild in der Pfarrkirche zu Bruneck, von G. Dahlke — Die St. Oswald-Kirche in Eisenerz, von A. Ilg.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 172.
Gottfried Semper in seinen Beziehungen zum Kunstgewerbe, von Br. Bucher.

Gazette des Beaux-arts. No. 271.
Antiquités et curiosités de la ville de Sens, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — Adrien Brouwer, von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — Eugène Fromentin, peintre et écrivain, von L. Gonse (Mit Abbild.) — Paul Mantz, François Boucher, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.

Muster-Ornamente aus allen Stilen. No. 2.
Stirnziegel aus gebranntem Thon im Museum zu Perugia (Etruskisch). — Gefässe vom Hildesheimer Silberfund (Römisch). — Deckenmalerei in der Palatinischen Kapelle in Palermo. — Romanische Füllung und Kapitäle 12. und 13. Jahrh.) — Gothische Kelche. — Fries und Kapitäle der Renaissance-Zeit. — Schmiedeeiserne Balkongitter (16. Jahrh.) — Intarsien aus S. Maria in Organo in Verona (Ende des 15. Jahrh.) — Majolika-Fussboden aus dem Oratorium der h. Catharina, Siena. — Stoffmuster von einem Antependium; gemalte Bordüre. — Deutsche Renaissance-Ornamente aus dem 15. u. 16. Jahrh. — Rosetten aus der Zeit Ludwig XIII; Pilasterkapitäl von dem Grabmale Ludwig XII

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke, Berlin. Gemälde-Galerie des Stadtältesten Herrn Ludwig von Jacobs in Potsdam Versteigerung am 27. Januar. (71 Nummern.)

Eingesandt.

⊙ **Für Kunstgewerbemuseen und Privatsammlungen** ist der „Agramer Kunstverein" erbötig, interessante Collectionen alter südslavischer Stickmuster zu sammeln, da ihm hierzu sehr reiche und ergiebige Quellen zugänglich sind. — An Zahlungsstatt werden sehr gern auch Gypsabgüsse, galvanoplastische Reproduktionen, Bücher und kunstgewerbliche Publikationen jeder Art angenommen.

Inserate.

Kunst-Auktion.

Am Dienstag dem 27. Januar v. 10 Uhr ab versteigere ich im Kunstauktionshause zu Berlin Saal II gegen sofortige Baarzahlung in Deutscher Reichswährung die vom Stadtältesten Herrn

Ludwig v. Jacobs

zu Potsdam hinterlassene

Gemälde-Galerie,

ausser kleineren feinen Gemälden auch hervorragende Galerie-Bilder enthaltend, darunter von:

Steinbrück. Scheuren. Agricola. Hopfgarten. E. Hildebrandt. Gudin. Tannert. R. Jordan. Jacquand. A. Achenbach. Krusemann. A. Schroedter. Roqueplan. Lanfant. Dahl. A. Schelfhout. Ed. Meyerheim. Hellwig. E. Verboeckhoven. Plockhorst. de Kayser. B. C. Kökkök. Jacobsen. Klombeck. Schrader. Lessing. Flüggen. J. W. Preyer. Braeckeleer. Verheyden. Daege. Verveer. Ruyten. Dielemann. Schirmer u. s. w

IV. Katalog gratis.

Rudolph Lepke

Auktionator und Städtischer Auktions-Commissar für Kunstsachen, Berlin SW., Kochstrasse 29. Kunst-Auktions-Haus.

In der **Nicolai'schen** Verlags-Buchhandlung in **Berlin** ist erschienen:

Schasler, Max, Kritische Geschichte der Aesthetik.

Grundlegung für die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. **Von Plato bis auf die Gegenwart.** 80 Bogen. 10 Mark. (1)

Verlag von **E. A.** Seemann in Leipzig.

Geschichte der Malerei,

von

Alfred Woltmann.

I. Band: Alterthum (von K. Woermann) u. Mittelalter.

Mit 140 Illustrationen br. M. 13.50, geb. M. 15.50.

Vom zweiten Bande liegen die ersten beiden Lieferungen (Malerei des 15. Jahrh. diesseits der Alpen) vor. Das Ganze wird drei Bände von annähernd gleichem Umfange (ca 30—33 Bogen) umfassen.

Verlag von **G. A. Kaufmann's** Sort.-Buchhandlung (R. Bernhardt) in Dresden.

Dr. W. Schäfer's

historisch-kritischer Katalog

der

Königl. Gemälde-Galerie

zu Dresden.

12⁰ 400 Seiten Preis 2 M. eleg. geb. 3 M.

Zeitschrift für bildende Kunst 1866—1877.

Band 1—7 im Originalband, Band 8—11 ungebunden — beides tadellos erhalten. Preis fl. 110 österr. — Adresse durch die **Expedition dieses Blattes.** (1)

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von **Prof. Dr. Carl Lemcke.**

Fünfte vermehrten u. verbesserte Auflage

Mit Illustrationen.

1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.; geb. 11 Mark.

Die

Cultur der Renaissance

in

Italien.

Ein Versuch

von

Jakob Burckhardt.

Dritte Auflage,

besorgt von

Ludwig Geiger.

2 Bände broch. M. 9. —; in 2 Halbfranzbände gebunden M. 13. —; in 2 Liebhaberbände gebunden M. 15. 50; auf in 1 Band in Calico geb. M. 10. 75.

Abonnements-Einladung!

L'Instructeur französ. und englische The Instructor

Wochenschrift für Deutsche.

III. Jahrgang 1880.

Preis pro Quartal je M. 1,75.

Beide Blätter haben sich bereits einen zahlreichen Anhang verschafft. Der Text zeichnet sich durch seinen **Gehalt** und seine **Originalität** aus, die **Anmerkungen** unter der Seite erleichtern sein Verständniss und ersparen dem Leser das lästige Aufschlagen des Wörterbuches, das Ganze aber erhebt sich über den Charakter eines **blossen Lehrmittels** zur **Literaturgabe**, und ist für diejenigen, die genannte Sprachen studiren oder derselben bereits mächtig sind, eine anziehende und empfehlenswerthe Lectüre.

Ausser gut gewählten **Novellen**, **Erzählungen** etc. greifen genannte Blätter in das Gebiet der **Künste** und **Wissenschaften** ein, bringen Mittheilungen aus dem **Geschäfts-** und **Verkehrswesen**, *(Corresp. mercant.)*, aus **Geschichte** und **Politik** *(Revue politique)*, **Excurse** aus dem Gebiete der **schönen Literatur** *(Corresp. littéraire)*, **Anecdoten, Bonmots**, sowie Anregungen zu **sprachlichen Uebungen**, für welche in der einen Nummer die Aufgabe gestellt, in der nächsten eine **mustergültige Bearbeitung** geboten wird. In einer stehenden Rubrik: **„Petite Poste"** und **„Questions and Answers"** setzen sich die Redaktionen in geistigen Rapport mit den Lesern der Blätter.

Ein Blick in irgend eine Nummer dieser Journale, deren Stoffauswahl mit einem guten und feinen Verständniss getroffen ist, wird Jedem die Ueberzeugung gewähren, dass man es hier nicht mit einem **dilettantischen** Unternehmen, sondern mit der **gediegenen Arbeit** von **Fachmännern** zu thun hat.

Zu beziehen durch die Post und alle Buchhandlungen sowie direct von der Verlagsbuchhandlung.

Prospecte und Probenummern gratis.

Weimar und Leipzig. (2)

Verlag und Expedition des Instructeur und Instructor.

Die große Gemälde-Ausstellung

des

Norddeutschen Cyclus im Jahre 1880

beginnt am

1. März in **Bremen,**
12. April in **Hamburg,**
22. Juni in **Lübeck,**
21. August in **Rostock,**
3. October in **Stralsund.**

Einsendung der Bilder bis 8 Tage vorher nach **Bremen.**
Die Künstler sind durch persönliche Einladungen zur Beschickung mit ihren besten Werken aufgefordert.

(2) **Der Bremer Kunst-Verein.**

Die Schweizerische Kunstausstellung im Jahr 1880

wird in den zum westschweizerischen Turnus gehörenden Städten stattfinden wie folgt:

in Genf	vom	11. April	bis	2. Mai
„ Lausanne	„	13. Mai	„	6. Juni
„ Bern	„	17. Juni	„	18. Juli
„ Aarau	„	25. Juli	„	15. August
„ Solothurn	„	22. August	„	12. September
„ Luzern	„	19. September	„	10. Oktober.

(Siehe Kunstchronik vom 15. Januar a. c.) (1)

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.**

Vierte Auflage.

Unter Mitwirkung des Verfassers u. anderer Fachgenossen bearbeitet von Dr. **Wilhelm Bode.**

I. Theil: ANTIKE KUNST. br. M. 2,40; geb. M. 3,30.

II. Theil: KUNST DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE. br. M. 9,80; geb. M. 11,20.

ABRISS

der

Geschichte der Baustyle

von **Dr. Wilhelm Lübke.**

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50. gebunden in Calico M. 8,75.

Für Schüler technischer Anstalten billige Parthiepreise.

DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von **Moriz Thausing,**
Prof. an der k. k. Universität und Direktor der Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 M.; eleg. geb. in Calico 25 M.; in echtem Pergament oder rothem Saffian 30 M.

SCHLOSS STERN bei Prag.

Nach Originalaufnahmen herausgegeb. von **Ph. Baum.**

Autographirt von demselben und M. Haas.

40 Tafeln. gr. Fol. cart 16 Mark.

(Separatabdruck aus „Italienische Renaissance" auf grösserem Format.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

29. Januar

Nr. 16.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Architektur auf Kunstausstellungen.

Man mag über Kunstausstellungen, deren Werth und Ausdehnungsfähigkeit denken, wie man will, — Eines wird Jedem in jeder Ausstellung aufgefallen sein, nämlich, daß derjenige Theil, welcher mit dem geringsten Interesse vom Publikum in Augenschein genommen wurde, der war, welcher die architektonischen Werke enthielt.

Seitdem man begonnen hat, auch der Architektur einen Platz in den Kunstausstellungen anzuweisen, hoffte man von Jahr zu Jahr, von Ausstellung zu Ausstellung auf bessere Beschickung dieses Faches und auf gesteigertes Interesse im Publikum.

Beides hat sich nicht verwirklicht, und es fragt sich: liegt das an den Künstlern, am Publikum oder an der Sache selbst, an dem Ausstellen von Werken der Architektur überhaupt.

Die Künstler tragen gewiß nicht die Schuld. Daß nur wenige Architekten die Ausstellungen überhaupt beschicken, liegt am wenigsten an der Opferwilligkeit der Künstler, an der Scheu vor Mühen und Kosten, die eine Ausstellung immer mit sich bringt; denn unsere Architekten haben oft genug — bei allen ausgeschriebenen Konkurrenzen z. B. — gezeigt, daß sie Kosten und Mühe gern an ihre Sache setzen, sobald an Erfolg überhaupt zu denken ist.

Man scheint also doch allgemein zu fühlen, daß Ausstellungen architektonischer Zeichnungen keinen bedeutenden Erfolg haben können. Und dies Gefühl hat seine wohlberechtigten Gründe.

Vor Allem fällt sofort in's Auge, daß die Werke der graphischen Künste, der Malerei und der Skulptur fast ohne Ausnahme in Originalen erscheinen; die Architektur aber ist die kolossale Schwester in dieser lieblichen Familie, die nicht in Häusern von Menschen gemacht unterzubringen ist, sie muß sich mit Abgesandten begnügen, mit Zeichnungen, mit Reproduktionen.

Von den graphischen Künsten sehen wir selten oder nie Reproduktionen, da die Werke dieser Gattung dem Verschicken, Aufstellen und anderen Manipulationen ebenso wenig Schwierigkeiten darbieten wie ihre Reproduktionen. Kommen trotzdem Nachahmungen irgendwie und aus irgendwelchem Grunde zur Geltung, z. B. von Kupferstichen ihre Heliogravuren oder andere auf photographischem Wege erzeugte Abbildungen, die das Original fast täuschend wiedergeben, so wird man bemerken, daß diejenigen Verfahrungsarten am meisten im Stande sind, das Original zu ersetzen, welche in Größe und technischer Herstellungsart dem Original am nächsten kommen. Eine Kreidezeichnung durch Kupferstich wiedergeben zu wollen, wird mißlingen, man wird zur lithographischen Kreide greifen müssen; eine Federzeichnung wird am besten durch Radirung wiedergegeben, ein Kupferstich durch Lichtdruck u. s. w.: bei Allen aber wird die Originalgröße möglichst beibehalten werden müssen.

Aehnlich bei der Malerei. Dabei ist dem Farbendruck von vornherein Umgang zu nehmen, da es in der That unmöglich ist, die zahllosen Farbenaufträge eines Gemäldes durch — jedenfalls zählbare Farbenplatten-Abdrücke wiederzugeben.

Ferner sind unter „Reproduktionen von Gemälden" hier nicht diejenigen Arten zu rechnen, welche, wie der Kupferstich und die Radirung, in sich selbst den Anspruch einer Kunstleistung machen müssen.

Von den übrig bleibenden Reproduktionsarten sehen wir wieder, daß die Photographie in Originalgröße die geeignetste ist, auf den Beschauer überhaupt noch einen künstlerischen Eindruck hervorzurufen, welcher im Stande wäre, dem des Originals einigermaßen nahe zu kommen.

Beim kunsthistorischen Unterricht wird denn auch von der Photographie und, wo es geht, von der in Originalgröße, ein ausgedehnter Gebrauch gemacht.

Auf Ausstellungen aber werden trotzdem von Gemälden, die vielleicht aus irgend einem Grunde nicht verschickt werden konnten, keine Photographien ausgestellt, obgleich es öfter gewiß erwünscht wäre, von Fresken z. B., wenigstens zur Vergleichung mit anderen Werken, Photographien vor Augen zu haben.

Die Maler wissen eben sehr wohl, daß es für sie und die Beurtheilung ihres künstlerischen Schaffens besser ist, auf die Vorführung des Werkes überhaupt zu verzichten, als das Auge des Publikums durch Vorführung einer, wenn auch nur in wenigen Stücken unzureichenden, Reproduktion irre zu führen und dadurch das öffentliche Urtheil auf eine schwankende Grundlage zu stellen, welche vielleicht zur Verurtheilung des Werkes führen könnte.

Von plastischen Sachen sehen wir allerdings öfter Reproduktionen; beim Unterricht greift man der Uebersicht wegen zu Photographien; sobald es aber irgendwie möglich ist, geht man doch lieber vor die Gyps-Abgüsse, die denn mit den bei anderen Zweigen beliebten Reproduktionsverfahren vor Allem das gemein haben, daß sie das Original in **natürlicher Größe** wiedergeben.

Offenbar hat der Gypsabdruck — resp. der galvanoplastische Abdruck — mit dem Original in mehr Punkten und in höherem Grade Aehnlichkeit, als alle übrigen Reproduktionsverfahren der übrigen Künste; **Gestalt** und **Größe** des Originals können getreu wiedergegeben werden; was unausgedrückt bleibt, ist höchstens Material und Farbe.

Das ist denn natürlich der Grund, weshalb auch auf Ausstellungen der Plastiker sich schon leichter als andere Künstler dazu versteht, eine Kopie seines vielleicht schwer transportirbaren Originals dem Publikum zu zeigen.

Anders in der **Architektur**; hier ist es nöthig, Gestalt, Farbe und Größe wiederzugeben; die Reproduktionsfähigkeit der letzteren schließt sich von selbst aus, und doch sehen wir, daß bei allen Kunstgegenständen gerade die natürliche Größe das wesentlichste Moment bei der Natürlichkeit der Kopie ist; schon plastische Werke verlieren durch Reduktion dermaßen, daß man es eigentlich nie wagt, Reduktionen vorzunehmen, wo es darauf ankommt, einen dem Original ähnlichen Eindruck hervorzurufen.

Für die Farbe giebt es überhaupt kein mechanisches Reproduktionsverfahren, und die **Gestalt** des Bauwerkes, d. h. des **ganzen** Bauwerkes ist ebenfalls unmöglich in einer Art wiederzugeben, welche einen ästhetischen Eindruck im Gemüthe aufkommen ließe.

Das rektanguläre Darstellungsverfahren, wie es bei architektonischen Plänen gewöhnlich auftritt, ist nun ganz unfähig, das Werk so darzustellen, daß ein ästhetischer Eindruck überhaupt hervorgerufen werden könnte; nur lange Schulung des Auges von Jugend auf, wie sie nur beim Architekten von Fach möglich ist, erleichtert das klare Erfassen des Gedankens, der uns auf diese, mit dem natürlichen Erscheinen des Gegenstandes in sehr geringem Zusammenhange stehende Weise übermittelt wird. Dem Laien muß ein geometrischer Aufriß, Grundriß und Querschnitt todt erscheinen, eben **wegen** des Mangels an Schulung des Auges.

Dies hat man denn auch eingesehen und ist wenigstens in letzter Zeit mehr darauf bedacht gewesen, durch perspektivische Ansichten, mit Weglassung der im Allgemeinen unverständlichen geometrischen Zeichnungen, das Werk dem Auge des Beschauers zu zeigen.

Dadurch, ebenso wie durch Photographien bereits ausgeführter Bauten, ist wenigstens Etwas erreicht, nämlich die Möglichkeit, dem Beschauer die Gruppirung der Räume außen und die Gestalt der Räume innen in einzelnen Bildern zu zeigen.

Die Leistungen aber, welche hierdurch dem Auge gezeigt werden, sind nur ein Theil und zwar ein kleiner und ein verhältnißmäßig unbedeutender Theil der eigentlich architektonischen Leistung, die gerade in ihrer Hauptsache, in ihrem eigentlichen, innersten Wesen sich überhaupt jeder reproduzirenden Darstellungsart vollständig entzieht.

Diese Hauptsache, dieses eigentliche Wesen der architektonischen Leistung ist aber die Anordnung, Gruppirung und Gestaltung der Räume zu einem Gebäude von ausgesprochen charakteristischer Wirkung.

Ob diese Aufgabe gelöst ist und wie sie gelöst ist, zeigt nur der Bau selbst; es ist unmöglich, und noch nie gelungen, auch nur mit einiger Sicherheit den Eindruck eines Raumes durch Projektionen der ihn einschließenden Wände u. s. w., durch Perspektiven und Photographien wiederzugeben; die berühmtesten und gewiegtesten Kritiker sind bei Beurtheilung architek-

tonischer Leistungen nach Plänen und Photographien irre gegangen.

Der dreidimensionale Raum wirkt eben nur durch sich selbst; die schönsten und größten Photographien, selbst unter dem Stereoskop in voller Körperlichkeit betrachtet, geben immer nur eine Ansicht vom Raum oder 2, 3, 4, aber immer zählbare, ohne Uebergang auf einander folgende, und die Ansichten eines, selbst des kleinsten und einfachsten, Raumes sind unzählbar, der Eindruck eines Raumes also ist überhaupt durch Abbildungen nicht wiederzugeben.

Daher denn so häufig das Verwundern, wenn man nach Besichtigung eines Bauwerks, die Pläne zur Hand nimmt, wie Alles in den wirklichen Maßen anders ist, als man nach der Natur erwartet hatte.

So macht St. Peter in Rom nicht den Eindruck, den man nach den vorhandenen Maßen erwarten sollte; so macht der Parthenon (rein linear genommen) einen viel größeren Eindruck, als seine Abmessungen erwarten ließen; so machen Photographien von beiden fast gar keinen Eindruck, gegenüber dem bei beiden mächtigen in der Wirklichkeit. Wer also nach den Plänen St. Peter beurtheilt, stellt ihn sich größer vor; wer nach den Plänen den Parthenon beurtheilt, muß ihn sich kleiner vorstellen, als der wirkliche Eindruck ist; wer beide nach der Photographie beurtheilt, erinnert sich beim Anblick der Wirklichkeit gar nicht mehr an das gesehene Bild.

Kehren wir von einer Reise zurück, im Besitz von Photographien nach gesehenen Architekturen, so tritt der Fall ein, daß nach längerer Zeit der Abwesenheit vom Originale allmählich das materielle Bild selbst in unserer Phantasie an Stelle des geistigen Bildes vom Original tritt, ich meine, daß, wenn wir uns an das Original zu erinnern glauben, wir eigentlich die nach der Trennung vom Originale öfter angesehene Photographie im Gedächtniß haben; treten wir dann einmal wieder vor das Original, so tritt der längst vergessene Eindruck auf's Neue hervor, den das Werk beim ersten Anblick auf uns machte.

Wir schieben diesen Einfluß gewöhnlich auf den Einfluß der Zeit, wir „sehen es mit anderen Augen an." Gewiß kommt das mit hinzu; die Hauptsache aber ist, daß die Bilder, welche wir zur Unterstützung unseres Gedächtnisses mit nach Hause nahmen, nur einen unbedeutenden Theil des eigentlichen Kunstwerkes zur Anschauung bringen, daß der eigentlich ästhetische Eindruck, den das Werk beim Ansehen auf uns machte, sich nicht durch die Photographie bannen läßt, daß also dieser unter der Zeit und ihrer abschwächenden Kraft leiden und daß der so geschwächte erst vor dem Originale wieder in ganzer Kraft zur Wirkung kommen konnte.

Nun frage ich, wenn schon Photographien (also die doch immer noch der Natur am nächsten kommende Darstellungsart) von gesehenen architektonischen Werken das Gedächtniß so schwach zu unterstützen im Stande sind, daß man im Besitz derselben nach längerer Trennung von dem Werke, dieses bei abermaligem Besuche mit „vollständig anderen Augen ansieht", d. h. daß uns das Kunstwerk wie noch nie gesehen erscheint, wie wird dann die Wirkung der selbst naturgetreusten Abbildungen auf ein Auge sein, das dem Original noch nicht gegenüber gestanden hat?

Und weiter: wenn die naturgetreuste Abbildung von einem ausgeführten architektonischen Kunstwerke nicht im Stande ist, durch sich allein einen des Originals würdigen Eindruck zu machen, was läßt sich dann von der Wirkungsfähigkeit architektonischer Pläne (also Abbildungen, welche noch außerdem mit allen möglichen technischen Mängeln und Unbeholfenheiten behaftet sind), von noch nicht ausgeführten Bauten auf den Beschauer erwarten?

Es ergiebt sich aus dem ersten Theil unserer Betrachtung, daß die Eindrucksfähigkeit einer Kopie von einem Kunstwerke vor Allem von der Bewahrung der natürlichen Größe abhängt, und daß schon deswegen eindrucksfähige Darstellungen architektonischer Kunstwerke unmöglich sind; aus dem letzteren Theile folgt zur Bekräftigung, daß auch reducirte Kopien ausgeführter Bauten, also Photographien u. s. w., nicht im Stande sind, durch sich allein einen wesentlichen Eindruck des betreffenden Kunstwerks auf den Beschauer hervorzubringen, und daß folglich Darstellungen von noch nicht ausgeführten Bauten absolut keinen ästhetischen Eindruck machen können.

Die Erfahrung lehrt, daß auch wirklich das Publikum schon beim bloßen Ansehen architektonischer Pläne ein Gähnen kaum zurückhalten kann, daß es aber gleichwohl angesichts ausgeführter Bauten ebensowenig im Stande ist, sich einem ästhetischen Eindruck zu entziehen. Das Ausstellen architektonischer Zeichnungen ist also, weil diese wirkungslos sind, — nutzlos.

Die Architektur erwehre sich eines Kampfplatzes, welcher der Entfaltung ihrer Mittel so hinderlich ist, wie die engen Räume selbst des größten Ausstellungspalastes! Der Krieger gehört in's Feld, die Architektur in Stadt und Land, — sonst nirgends kann man Beider Kraft und Schulung erproben!

Man glaube nicht, daß die Architektur und die Architekten durch diese Verbannung von den Ausstellungen irgend welchen Schaden nehmen. Denn der rückwirkende Nutzen der Ausstellungen auf die Künste ist durchaus nicht erwiesen. Der Nutzen aber, welchen Künstler aus Ausstellungen ziehen, ist zum Theil materieller Natur; und diesen könnte die Architektur

jedenfalls nicht daraus ziehen: man baut ja von Alters her nur „auf Bestellung“. Zur Erwerbung der öffentlichen Anerkennung, zur Verbreitung seines Ruhmes endlich besitzt der Architekt ganz andere Mittel von weit durchschlagenderem, nachhaltigerem Erfolge als das Medaillenthum allgemeiner Kunstausstellungen.

Ein Nachtheil ist also nicht zu fürchten; wohl aber wäre es denkbar, daß sich durch das Zurückziehen der architektonischen Pläne von öffentlichen Ausstellungen ein entschiedener Vortheil für die Baukunst ergäbe. Es hat sich nämlich mit der Vervollkommnung der Zeicheninstrumente, der Zeichenmaterialien und der Ausbildung der Aquarellmalerei (die ihrerseits wieder in engem Bezug steht zur Vervollkommnung der Aquarellfarben in den letzten Jahrzehnten) auch in die Technik der Anfertigung architektonischer Pläne eine Art zu projektiren eingebürgert, welche auf den Stand der heutigen Baukunst einen entschiedenen Einfluß geübt hat, das ist die theils minutiös-genaue, theils bilderhafte Ausführung der Pläne.

So gewöhnt man sich immer mehr, auf die Darstellung und das Aussehen der Zeichnungen größeren Werth zu legen, als ihnen zukommt; denn sie sind nur Mittel zum Zweck; die technische Herstellung schöner Pläne hat für die Kunst absolut keinen Werth.

Man sehe nur die einfachen Linien, mit denen der Baumeister des Kölner Domes sein Werk aufriß, dies ist wirklich ein Bauriß, kein Bild, und von Anstrebung mathematischer Genauigkeit ist Nichts zu sehen; man vergleiche auch Schinkel's im Gegensatze zu uns Modernen immer noch äußerst einfache Zeichnungsweise, und man wird zugeben, daß wenigstens die Höhe der Kunst nicht von der Höhe der Zeichenmethode abhängig ist; andererseits aber werden bei den heutigen für das Auge des Publikums bestimmten Plänen der Schönheit der Zeichnungen, als solcher, manche Koncessionen gemacht, der Effekt wird vielfach durch die Zeichnung auf Kosten der durch sie dargestellten Sache zu erreichen gesucht, und die sauber und mit allen Hilfsmitteln hergestellten Pläne verleihen nur zu oft der Architektur ein Scheinwesen auf dem Papier, das nicht ohne Einfluß auf die Kunst sein kann, dessen günstigen Einfluß auf dieselbe man sich aber vergeblich bemühen würde festzustellen.

Wir würden also durch das Zurückziehen der Pläne projektirter Bauten von den öffentlichen Schaustellungen vielleicht wieder zu jener Einfachheit zurückzukehren in den Stand gesetzt werden, welche der Förderung der wahren Architektur nützlicher ist als das Streben nach bestechenden Zeichnungen.

Jedenfalls kann der Beschauer auch durch mühseliges, intensives Studium sämmtlicher zu einem Bau gehöriger Pläne aus diesen keinen ästhetischen Eindruck gewinnen: der Laie durchaus nicht, der Fachmann kaum und mit nicht gesichertem Erfolge.

Deshalb muß das Verlangen, durch ausgestellte architektonische Pläne das Publikum für die Architektur zu interessiren, erfolglos bleiben, und deshalb gehören architektonische Pläne nicht in die öffentlichen Kunstausstellungen.

Robert Koldewey.

Kunstliteratur.

R. Bergau, Wenzel Jamitzer's Entwürfe zu Prachtgefäßen in Silber und Gold. Berlin, Paul Bette. 1880. Fol.

Der unermüdliche Forscher auf dem Gebiete der Nürnberger Kunstgeschichte hat sich seit längerer Zeit mit dem berühmtesten Nürnberger Goldschmied des 16. Jahrhunderts, W. Jamitzer, beschäftigt und bereits im 11. Jahrgange dieser Blätter, Nr. 30, das Ergebniß seiner Forschungen der Kunstwelt bekannt gemacht. Nachdem er die hohe künstlerische Bedeutung des Goldschmiedes betont und die Eigenart seiner Konception an den leider nur spärlich vorhandenen Werken des Meisters hervorgehoben hatte, trat er der Frage näher, ob Jamitzer auch als Kupferstecher sich versucht habe (wie es damals für einen Goldschmied nichts Ungewöhnliches war) und welche aus der großen Zahl anonymer Stiche ihm zuzuschreiben seien. Die erste Frage war bald erledigt, da ein im Berliner Kabinet befindliches Blatt mit dem vollen Namen, außerdem mit dem Monogramme und 1551, dieselbe entschieden bejaht. Die angeführte Jahreszahl gab den Wink zur Beantwortung der zweiten Frage. Den Museen und Kunstsammlern sind die kostbaren Stiche mit Pokalen und Gefäßen sehr wohl bekannt, die allgemein als Werke des Meisters vom Jahre 1551 oder der Kraterographie bezeichnet werden und deren Zahl man nicht angeben kann, da immer wieder neue Blätter der Sammlung auftauchen und keine öffentliche oder Privatsammlung dieselben komplet besitzt. Bergau weist nun nach der Konformität ihrer Kunstform mit den Goldschmiedearbeiten Jamitzer's auf diesen als den Urheber derselben hin. Historische Beweise fehlen freilich; da aber die Entstehung der Blätter in die beste Periode des Künstlers fällt, so wird man mit diesen inneren Gründen sich zufrieden stellen müssen. Neben dem einleitenden Texte sind denn auch auf den Tafeln des Werkes alle Stiche, die dem Verfasser zu Gebote standen, in Lichtdrucken reproduzirt, an welche sich eine Sammlung von ähnlichen Arbeiten anschließt, die Virg. Solis nach Jamitzer's Erfindungen gestochen hat. Das Ganze enthält somit ein illustrirtes Verzeichniß der Werke des in Gestaltung der originellsten Ideen

und Formen unerschöpflichen Meisters, so weit sie bis jetzt bekannt sind und liefert nicht allein den Kunstforschern ein willkommenes Material, sondern bietet auch Kunstgewerbeschulen und Anstalten, die sich die Originalien ihres enormen Preises wegen nicht anschaffen können, die herrlichsten Vorlagen dar. Schade ist es nur, daß einzelne der Beilagen nicht die gewünschte Schärfe haben; der Verfasser entschuldigt dies damit, daß ihm nicht immer die Wahl frei stand und er sich darum mit dem zufrieden stellen mußte, was überhaupt zu haben war.

J. E. W.

Kunsthandel.

W. **Sammlung von Thürklopfern.** G. B. Brusa, der rührige venezianische Architekt und Besitzer einer Anstalt für Heliotypie, hat in neuerer Zeit ein kleines Werk herausgegeben, welches der Erwähnung in diesen Blättern werth sein dürfte. Es besteht in der heliotypischen Vervielfältigung einer Sammlung venezianischer Thürklopfer, welche der Patrizier Pietro Gradenigo 1758 durch einen Niederländer, Johann Grevenbroch zeichnen ließ. Es sind 45 solcher Thürklopfer mit jedesmaliger Angabe des Palastes, dessen Thüre sie zierten, wiedergegeben. Leider „zierten", denn bis auf wenige sind sie alle verschwunden, nach allen Weltgegenden verschleudert und verkauft. Obgleich, wie schon aus der Jahreszahl 1758 als Entstehungszeit hervorgeht, die Zeichnungen nichts weniger als stilgerecht, ja über alle Begriffe roh und keck sind, so ist es doch interessant, wie die schöne Komposition des betreffenden Thürklopfers jedesmal unvertilgbar durchleuchtet. So müssen wir dem Zusammensteller dankbar sein und können nur bedauern, daß die Zeichnungen selbst nicht aus besserer Zeit sind. Die Art der Behandlung ist nur leichte Zeichnung, welche dann mittelst Tusche, Sepia oder grünlich-grauer Aquarelltöne in Wirkung gesetzt ist. Die Komposition ist oft die allerreizendste, besonders auch der einfachen schmiedeeisernen Thürklopfer. Jedenfalls wird die Seltenheit solcher Sammlungen, welche dem Fremden fast nie zugänglich sind, da sie sich in den Bücherschränken der Museen verbergen, in Brusa's Vervielfältigung, welche in Ton und Größe genau dem Original entspricht, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich ziehen. – Brusa beabsichtigt, je nach dem Erfolge dieses Unternehmens, andere, gleich diesen, im Museo Correr befindliche Werke zu vervielfältigen. Der vorliegende fingerdicke Band, dessen Blätter 20 bis 27 cm. messen, ist von Ongania in Venedig zu beziehen.

pp. **Die Passionsbilder des älteren H. Holbein in Donaueschingen** sind kürzlich bei S. Soldan in Nürnberg in Lichtdruck reproducirt erschienen. Die Publikation schließt sich an die im gleichen Verlage herausgegebenen Werke Dürer's, Peter Vischer's und Hans Holbein d. j. an und bringt ein anziehendes Denkmal der alten deutschen Kunst, das wichtigste Mittelglied zwischen den Passionsdarstellungen Schongauer's und Dürer's, in würdiger Weise weiteren Kreisen vor die Augen. Den Lichtdruck besorgte das Atelier von Schober und Bäckmann in Karlsruhe, welches die Aufgabe in trefflicher Weise gelöst hat. Prof. Anton Springer schrieb zu den zwölf Folioblättern einen erläuternden Text und wies in demselben nach, daß die Kompositionen Holbein's wesentlich auf die Passionsspiele des 15. Jahrhunderts zurückgehen. Ein eigenthümlicher Zufall hat es gefügt, daß das Passionsspiel, mit welchem sich die Holbein'schen Tafeln beinahe Scene für Scene decken, gleichfalls in Donaueschingen bewahrt wird.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Im Münchener Kunstverein** bewunderte man unlängst ein paar prächtige Bilder von Franz Defregger: den „Zitherunterricht" und ein Kinder-Porträt. Es ist die tiefe Versenkung in den Stoff, welche Defregger's Arbeiten so hohen Werth verleiht, selbst wenn der Gegenstand weder den Verstand, noch das Gemüth sonderlich in Anspruch nimmt, und es ist die unendliche Wahrheit des Typischen, die uns seine Bauersleute so bedeutsam macht. Das gilt auch wieder von dem „Zitherunterricht" den ein hübsches Mädchen ertheilt, welchem des Künstlers Söhnchen als aufmerksamer Schüler auf die kunstgewandten Finger sieht, während ein älterer Mann und ein paar Kinder dem Spiel mit einer Aufmerksamkeit folgen, um welche sie die ersten Meister der Welt beneiden dürften. Da ist nichts Gekünsteltes, nichts Geschraubtes, da ist kein falscher Idealismus, der Stadtherren und Stadtfräulein in Bauernkleider steckt und dann als Bauernbursche und Bauernmädel verkaufen möchte; da ist Alles echt und wahr und fesselt uns darum mit unwiderstehlicher Gewalt. — Wer unseres L. Neubert „Abendstimmung" sah, kam stark in Versuchung, sie für eine Leistung Daubigny's zu halten: ein Beweis dessen, was unsere deutschen Künstler zu leisten im Stande sind. Auch Julius Schrader's „Cromwell in Whitehall" darf sich ohne Frage mit Paul Delaroche's „Cromwell am Sarge Karl's I." messen, wenngleich es besser wäre, der gewaltige Protektor stünde nicht so abgezirkelt genau in der Mitte der Leinwand. Fr. Aug. Kaulbach brachte ein lebensgroßes Frauenbildniß von reizender Ungezwungenheit und Naturwahrheit und bewies damit abermals, daß der Schwerpunkt seiner Kunst nicht in figurenreichen Konversationsbildern, wie z. B. in seinem für die Dresdener Galerie angekauften „Maitag", sondern in der Einzelfigur liegt. Von Fräulein Hermine von Preuschen sahen wir eine dreigetheilte sog. spanische Wand mit dem Motto: „Mein Liebchen, was willst du noch mehr —" eine wahrhafte Farbensymphonie; von Tina Blau einen Eingang in einen vormaligen Park, als „Verblichene Herrlichkeit" bezeichnet und echt poetisch empfunden; Paul Weber gab in seiner „Landschaft" (Hochgebirg) und in seinem „Thierstück" neue Beweise seiner unerschöpflichen Vielseitigkeit. Von Heger sahen wir eines seiner reizvollen „Interieurs" im Renaissancestile, von R. Bendemann einen farbenprächtigen „Lautenspieler" und von Windmaier eine fein empfundene „Mondnacht". Wilh. Marc erfreute durch zwei köstliche Aquarelle „Die Sennerin" und „Bei Tische" und Unger durch humoristische Aquarellzeichnungen aus dem „Mücken- und Gnomenleben". — Durch eine Anzahl von Photographien (zwei Ritter, Fleischer und Schuster aus dem neuen Wiener Rathhaus, und Erdbeben, Proserpina, Pluto und Hekate, Reliefs vom naturwissenschaftlichen Museum in Wien) nach Jos. Fritsch lernten wir einen reichbegabten Künstler kennen, um den wir Wien wahrhaft beneiden. Mehrere der Originale hatte derselbe zur vorjährigen internationalen Kunstausstellung eingesandt, aber damit vor den Augen der Aufnahmejury keine Gnade gefunden: ein Schicksal, das er mit Dausch, Dondorf u. A. zu theilen hatte. — Jos. Echteler durfte sich der wärmsten Anerkennung des kunstverständigen Publikums für seine lebensgroße Gruppe: „Des Pirithous Kampf um Helena", über welche ich schon früher Bericht erstattete, erfreuen und überraschte durch ein meisterhaftes Selbstporträt von außerordentlicher Lebensfrische und geistvoller Auffassung. Von demselben Künstler haben wir in den letzten Wochen noch ein paar andere trefflich gearbeitete Büsten gesehen.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Die Sitzung vom 6. Januar 1880 begann mit der durch Acclamation vollzogenen Wiederwahl des Vorstandes. Der Vorsitzende, Geheimrath Curtius, theilte darauf ein Schreiben des Herrn Humann mit, welches den Dank desselben für das ihm von Seiten der Gesellschaft am Winckelmannsfeste gesandte Telegramm ausspricht und zeigte an, daß Herr Gymnasialdirektor Ribbeck wegen Ueberhäufung mit Geschäften seinen Austritt aus der Gesellschaft erklärt hat. Als neues Mitglied wurde Herr Dr G. Korte aufgenommen. Der Vorsitzende legte alsdann folgende neu eingegangene Schriften vor: Die Terrakotten von Pompeji von H. von Rohden I. — Statuta communitatis Novariae ed. Antonius Ceruti. *Ἱστορικὴ*

ἔκθεσις τῶν πράξεων τῆς ἐν Ἀθήναις ἀρχαιολογικῆς ἑταιρίας ὑπὸ Εὐθυμίου Καστόρχη. — Mittheilungen des deutschen archäologischen Instituts in Athen IV. 3. Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich, herausgegeben von Benndorf und Hirschfeld III, 2 — Jahrbücher des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande, Heft 6, 7. — von Alten, Bohlwege und Römerwege im Herzogthum Oldenburg. Alb. Duncker, Rechtsrheinische Limesforschung. — Ders., Römischer Mainübergang zwischen Hanau und Kesselsbach. — P. Pervanoglu, Gli Istri. — Virchow, Troja (aus der deutschen Rundschau). — Loschcke, Spartanische Basis (Programm von Dorpat). — B. Lange, die Statuenbeschreibung des Christodor und Libanios. — Overbeck, Analekten zur Erklärung der Parthenon-Skulpturen (Berichte der Sächsischen Gesellschaft der Wissensch. Nov. 1879). — Th. Schreiber, Apollon Pythoktonos. — Lenormant, Il mito di Adone-Tammur (aus den Verhandlungen des Orientalistenkongresses zu Florenz 1878). — Satura philologica in honorem Hermanni Sauppii conscripta. — Herr Oberst von Korff berichtete unter Vorlegung zahlreicher Photographien über eine von ihm gemachte Reise nach Griechenland und dem Orient, indem er besonders bei seinem Besuch der Insel Kreta verweilte. Herr Conze gab eine summarische Uebersicht der auf Anlaß der **Humann'schen Entdeckungen in Pergamon** ausgeführten Untersuchungen, deren Resultate besonderer Publikation und zwar, so weit sie die Architekturwerke betreffen, durch die noch am Orte in der Arbeit begriffenen Herren Bohn und Stiller, welchem letzteren Herr Raschdorff zur Seite steht, vorbehalten bleiben. Herr Humann hat hierzu in den letzten Monaten seiner erfolgreichen Thätigkeit einen Plan der Akropolis von Pergamon in neuer Aufnahme geliefert. Die von Herrn Konstantin jr. aus Athen aufgenommenen Photographien pergamenischer Baureste wurden der Gesellschaft vorgelegt. Da die erwähnte Publikation ihrem gesammten Umfange nach erst im Laufe der Jahre zum Erscheinen gebracht werden kann, so ist die Herausgabe eines vorläufigen Berichts Seitens aller an den Arbeiten betheiligten Herren etwa für Ostern d. J. in Vorbereitung; diesem Berichte werden unter Anderm auch Zeichnungen der zwei Hauptgruppen der Gigantomachie von der Hand des Herrn Otto Knille beigegeben werden. Zum Schlusse legte der Vorsitzende noch eine Zeichnung (vom Herrn Architekten Graef) des in Olympia kürzlich gefundenen rechten Fußes des Hermes des Praxiteles vor; an der mit zierlichem Riemenwerk versehenen Sandale sind nach Mittheilungen aus Olympia noch Spuren ehemaliger Vergoldung zu bemerken.

R. **Zu den Bronzethüren für den Kölner Dom.** Im Festsaale des Münchener Kunstgewerbehauses hielt Professor Dr. Sepp unlängst einen Vortrag „Ueber eherne Pforten und das Programm zu den neuen Erzthüren für den Kölner Dom." Nachdem sich der Redner zuerst über die Kunstwerke verbreitet, welche man im Alterthum, im Mittelalter und in der Neuzeit in Gestalt von ehernen Pforten an Triumphbögen, Kirchen, Palästen 2c. errichtete, ging derselbe auf das Programm über, das für die an den neuen Erzthoren des Kölner Domes zu behandelnden Gegenstände erlassen wurde und ergoß darüber die ätzende Lauge einer eigenthümlichen Kritik. Man könne sich keine lächerlichere, sinnlosere Zusammenstellung, bezugsweise Parallelisirung von alt- und neutestamentarischen Begebenheiten denken als die für die bezeichneten Thore projektirten. Z. B. auf der einen Seite Moses mit dem brennenden Dornbusch und dem gegenüber die Geburt Christi; auf der einen Seite der Einzug David's nach dem Siege über Goliath und dem gegenüber der Einzug Christi in Jerusalem, oder die Auferstehung Christi als Seitenstück zu Jonas am Strande. So etwas nannte der Redner absolut unausführbar und verlangte als ein gutes Recht des deutschen Volkes, daß an den Thüren des Kölner Domes Momente der deutschen Kirchengeschichte, Verdienste Deutschlands um die Erhaltung und Förderung des Christenthums verherrlicht würden. — Uebrigens hat sich Prof. Dr. Sepp nicht auf diesen Vortrag beschränkt, sondern Herrn v. Puttkamer eine auf die Sache bezügliche Denkschrift übersandt. Möge dieselbe Berücksichtigung finden!

Der polnische Historienmaler Jan Matejko arbeitet gegenwärtig an einem kolossalen Bilde, das nicht nur für die Polen, sondern auch für ganz West-Europa, insbesondere aber für Wien von großer geschichtlicher Bedeutung ist. Dasselbe stellt den polnischen Heldenkönig Jan Sobieski vor Wien zur Zeit der Belagerung dieser Stadt durch die Türken dar, wie er mitten im wüthenden Kampfe sich zum Zelte des Mustapha Bahn bricht. Entgegen der Behauptung, daß es der Herzog von Lothringen war, der in jener denkwürdigen Schlacht vor Wien den für die europäische Gesittung entscheidenden glücklichen Ausgang herbeiführte, sucht uns der polnische Künstler durch seinen wirkungsvollen Pinsel davon zu überzeugen, daß die Entscheidung in diesem Kampfe lediglich dem königlichen Heerführer der Polen zu verdanken ist. Und so wird er auch im Vordergrunde des Bildes, gleichsam die Schlacht beherrschend, in wahrhaft imposanter Erscheinung dargestellt. Dieses Gemälde wird an Größe und Farbenpracht alle bisherigen Kunstwerke Matejko's übertreffen und soll erst 1883, anläßlich des zweihundertjährigen Jubiläums der Belagerung von Wien, ausgestellt werden.

Vom Kunstmarkt.

W. **Der künstlerische Nachlaß von Friedrich Eduard Eichens**, bekanntlich einem der trefflichsten modernen Kupferstecher (geboren in Berlin am 27. Mai 1804 und als Professor und Mitglied der Akademie daselbst am 5. Mai 1877 gestorben) kam vor einiger Zeit zum Verkauf. Das Handexemplar seines kompleten Werkes mit allen Druckverschiedenheiten wurde dem Berliner Museum angeboten; doch ist uns nicht bekannt, ob es erworben wurde. Zwei Platten, deren Abdrücke der Künstler selbst verlegte, kamen in den Besitz von H. Würtzburg in Berlin, der soeben Abdrücke davon versendet. Es ist die „Lavinia" nach dem vorzüglichen Bilde Tizian's im Berliner Museum und die „Heilige Magdalena" nach Dominichino's Bild bei Lord Kennedy in Florenz. Tizian's Lavinia gehört bekanntermaßen zu den Perlen des Berliner Museums, die auch das große Publikum anlocken. Jedenfalls ist das Bild (nach Crowe um 1550 entstanden), im Vergleich mit den Wiederholungen oder Nachbildungen, auch für den Kunstverständigen von hohem Interesse. Der Stich, welcher das Original mit pietätvoller Treue wiedergibt, datirt vom J. 1849, gehört also der besten Zeit des Stechers an. Die Magdalena zeichnete der Künstler in Florenz 1830 und führte sie 1837 in Berlin aus. Auch hier ist er, besonders im Ausdruck des Gesichtes, in der Behandlung der Haare und Gewänder, ein treuer Interpret der Malweise des Meisters der bolognesischen Schule, der unter den Eklektikern immerhin einen hervorragenden Rang einnimmt. Da die beiden Platten bereits vor geraumer Zeit entstanden sind, so sollte man annehmen, daß sie bereits abgenützt oder durch Ueberarbeitung aufgefrischt wären, doch ist dies keineswegs der Fall. Es sind nämlich bis jetzt nur Abdrücke von galvanoplastisch hergestellten Platten abgezogen worden, ein seit 1851 vielfach zur Anwendung gekommenes Verfahren, wodurch die Originalplatte geschont wurde. Die Abdrücke lassen denn auch, was Tiefe des Tones und Feinheit der Strichlagen anbelangt, nichts zu wünschen übrig.

Zeitschriften.

The Academy. No. 401.
Archaeological notes on a tour in southern Italy, von Fr. Lenormant. — Old masters at Burlington House. — Society of painters in water-colours; Institute of painters in water-colours.

L'Art. No. 263 u. 264.
La victoire de Samothrace von L. de Rouchaud. (Mit Abbild.) — Portes du Baptistère de Florence, von A. Franchi. — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — De l'influence générale de l'art sur l'industrie, von E. Levasseur. — L'hôtel Carnavalet et le Musée municipal, von V. Champier. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 1.
Rückblick. — Eine wiederhergestellte Wandmalerei in Mecklenburg. — Karl Schnaase.

Chronique des beaux-arts. No. 1.
Institut de France.

Deutsche Bauzeitung. No. 1–3.
Gottfried Semper.

Auktions-Kataloge.

C. J. Wawra, Wien. Sammlung moderner alter Original-Handzeichnungen und Aquarelle aus Privat-Besitz und der Kupferstich-Sammlung Carl Fruwirth's. Versteigerung am 3. u. 12. Februar. (2593 Nummern.)

Berichtigung.

In der Besprechung von A. Dürr's „Adam Friedrich Oeser" im letzten Hefte der „Zeitschrift" ist mir am Schlusse beim Niederschreiben ein lapsus untergelaufen, über den ich auch bei der Korrektur des Druckes hinweggelesen habe. Die Erwähnung des Weimarer Theatermalers Schumann findet sich nicht in Goethe's Gedicht „Ilmenau" — wie sollte sie auch dahin kommen? — sondern in dem anderen: „Auf Mieding's Tod" G. W.

Inserate.

Die periodischen Ausstellungen
des
rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1880
werden stattfinden während der Monate

April zu **Mainz**, Mai zu **Darmstadt**,
Juni zu **Heidelberg**, Juli zu **Mannheim**,
August zu **Baden-Baden**, September zu **Freiburg i. B.**,
October zu **Carlsruhe**, November zu **Hanau**,

Die Kunstvereine der Städte Baden-Baden, Carlsruhe, Darmstadt und Heidelberg veranstalten außerdem während des ganzen Jahres (1)
permanente Ausstellungen.
Näheres wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten bereitwilligst mitgetheilt werden.
Darmstadt im Januar 1880.
Der Präsident des rheinischen Kunstvereins
Dr. Müller, Geheimer Oberbaurath.

Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco.

Abonnements-Einladung
auf die
Schlesische Presse
große politische Zeitung.

Für die Monate **Februar** und **März** c. eröffnet die „Schlesische Presse", **täglich drei Ausgaben,** mit der Gratis-Sonntags-Beilage **„Deutsche Familien-Blätter"**, ein neues Abonnement zum Pränumerationspreise von
4 Mark 17 Pfg für beide Monate zusammen
bei allen Postanstalten in Deutschland und Österreich-Ungarn incl. Postzuschlag für täglich dreimalige Versendung.

Neu hinzutretende Abonnenten erhalten gegen Einsendung der Postquittung das mit allgemeinem Beifall aufgenommene Werk:
Die neue deutsche Rechtspflege.
Anleitung für den Proceßbetrieb durch die Rechtsuchenden im Proceßverfahren nach der deutschen Civilproceßordnung.
Gemeinfaßliche Darstellung der deutschen Concursordnung und des deutschen Strafgesetzes und Strafvollzuges.
Von **Dr. E. Wolff.**
und den
Familien-Kalender der „Schlesischen Presse" pro 1880
gratis und franco nachgeliefert.
Allen amtlichen Bekanntmachungen und geschäftlichen Anzeigen sichert der neue Leserkreis, den die „Schlesische Presse" nachweislich besitzt, weiteste und wirksamste Verbreitung. Insertionsgebühr pro Zeile nur 20 Pf., Arbeitsmarkt nur 15 Pf. (1)
Breslau, im Januar 1880.
Expedition der „Schlesischen Presse".

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

GESCHICHTE
der deutschen Kunst im Elsass.
Von
Dr. Alfred Woltmann,
Professor an der k. k. Universität in Prag.
Mit 74 Illustrationen in Holzschnitt.
gr. Lex.-8.
Preis 10 M., in Halbfrz. geb. 12,50 M.

HOLBEIN
und seine Zeit.
Von
Alfred Woltmann.
Mit vielen Holzschnitten.
Zweite umgearbeitete Auflage.
2 Bände gr. Lex. 8.
br. 20 M.; in Calico 24 M. 50 Pf.; in Saffian oder Pergament (einbändig) 30 M.

Die Galerie zu Braunschweig
in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chinef. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldfchn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 16 M.

Die Galerie zu Kassel
in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illuftrirtem Text. Ausgabe auf weifsem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chinef. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldfchnitt gebunden 45 Mark.

Die Städel'sche Galerie
zu Frankfurt
in ihren Meisterwerken älterer Malerei.
32 Radirungen von **Johann Eissenhardt.** Mit Text von Dr. **Veit Valentin.**
I. Ausg. Künstlerdrucke 100 M. II. Ausg. Vor der Schrift 64 M. III. Ausg. Mit Künstlernamen 48 M. IV. Ausg. in Quart auf weifsem Papier mit Schrift br. 24 M.; eleg. geb. 28 M. 50 Pf.

Preis-Ausschreiben
für kunstgewerbliche Arbeiten.

Der unterzeichnete Ausschuß hat beschlossen, für die nachgenannten fertig auszuführenden Arbeiten Ehren-Preise zu verwilligen:

1. Garnitur für Thür- und Fenster-Verschluß in Horn. Verkaufspreis bis 15 M.
2. Kohlenkasten für ein bürgerliches Wohnzimmer. Verkaufspreis bis 15 M.
3. Petroleum-Lampe mit Metallfuß. Verkaufspreis bis 30 M.
4. Schirmständer in beliebigem Material. Verkaufspreis bis 30 M.
5. Feuerzeug für schwedische Zündhölzer in Eisenguß. Verkaufspreis bis 8 M.
6. Bierseidel-Beschlag. Verkaufspreis bis 5 M.
7. Ofenschirm. Verkaufspreis bis 30 M.

Für jeden der genannten sieben Gegenstände besteht der I. Preis in einer silbernen, der II. in einer bronzenen Medaille, der III. in einem Ehrendiplom. Im Uebrigen sind die Bedingungen festgesetzt wie folgt:

1. Die Gegenstände müssen zum Gebrauch fertig sein, bloße Entwürfe werden nicht angenommen.
2. Nur Original-Arbeiten von Gewerbtreibenden, welche Angehörige des Reichs sind, können mit einem Preise bedacht werden.
3. Die beigesetzten Verkaufspreise dürfen nicht überschritten werden.
4. Die Gegenstände sind in der Zeit vom 1. bis 15. September d. J. portofrei an das Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig einzuliefern. Sie müssen mit einem Zeichen oder Motto versehen sein, Name und Wohnort des Bewerbers sind in einem verschlossenen, in gleicher Weise zu bezeichnenden Briefe anzugeben.
5. Die der silbernen Medaille für würdig erachteten Gegenstände werden vom Kunstgewerbe-Museum angekauft. Das Recht der Vervielfältigung verbleibt dem Verfertiger.
6. Die Preisvertheilung findet im Laufe der Michaelismesse statt, nachdem die Gegenstände zuvor zwei Wochen hindurch öffentlich ausgestellt worden sind.
7. Das Preisgericht besteht aus den Herren Stadt-Baudirector Licht, Baurath Lipsius und Dr. Lücke, Director des städtischen Museums, sowie aus dem Ausschußmitgliede Carl Strube und dem unterzeichneten Vorsitzenden.

Leipzig, im Januar 1880.

Der geschäftsführende Ausschuß des Kunstgewerbe-Museums.
Dr. Gensel, Vorsitzender.

In der **Nicolai'schen** Verlags-Buchhandlung in **Berlin** ist erschienen:

Schasler, Max, Kritische Geschichte der Aesthetik.

Grundlegung für die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst.
Von Plato bis auf die Gegenwart. 80 Bogen. 10 Mark. (2)

In meinem Verlage erschien soeben:

	Weiss. M	Chin. M
Lavinia, die Tochter Titians, gem. von Titian, gest. von Ed. Eichens. Stichgrösse 25:32 Cm.	12	15
St. Magdalena, gem. v. Domenichino, gest. v. Ed. Eichens. Stichgrösse 19½:24 Cm.	8	10
„Und er nahm das Brod" (Christus), gem. v. C. Dolce, gest. v. H. Ritter. Stichgrösse 28:34 Cm. } Gegenstücke.	8	10
„Da gerieth ich am Tage des Herrn" (Johannes), gem. von Domenichino, gest. v. H. Ritter. Stichgrösse 28:34 Cm. } Gegenstücke.	8	10
Madonna della Sedia, gem. v. Raphael, gest. v. H. Ritter. Stichgrösse 19:24 Cm.	4	6
Am Waldessaum, gem. v. Jac. d'Artois, gest. v. Friedr. Loos. Stichgrösse 49:32 Cm.	8	10

Berlin W, Potsdamerstr. 1. **H. Würtzburg, Verlag.**

Geschäftsführender Secretair

wird für die

IV. allgemeine deutsche Kunst-Ausstellung

in Düsseldorf für die Monate März bis incl. October d. J. gesucht. Derselbe muß kaufmännisch gewandt, der englischen und französischen Sprache vollkommen mächtig und mit dem Kunsthandel einigermaßen bekannt sein.

Qualificirte Bewerber wollen ihre Offerten an den **Vorstand der Gewerbe- u. Kunst-Ausstellung, Düsseldorf, Schadowstraße 14**, adressiren, welcher die näheren Bedingungen mittheilen wird. (1)

Blanc,
histoire des peintres.

Neues Exemplar in 630 Lieferungen.
Ladenpreis 630 Francs,
für 325 Mark
zu haben bei
Simmel & Co. in Leipzig.

Zeitschrift für bildende Kunst 1866–1877.

Band 1—7 im Originalband, Band 8—11 ungebunden — beides tadellos erhalten. Preis fl. 110 österr. — Adresse durch die **Expedition dieses Blattes.** (2)

Sculpturen
in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16. Kataloge gratis und franco. (6)

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Geschichte
der
Architektur,
von den
ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von
Wilh. Lübke.

Fünfte verm. u. verb. Auflage.
Mit 782 Illustrationen.

2 Bände. gr. Lex.-8.
br. 20 Mark, geb. 23 Mark 50 Pf.
In feinem Halbfranzbande (Liebhaberband) 32 Mark.

DIE
GRIECHISCHEN VASEN
ihr Formen- und Decorationssystem.

44 Tafeln in Farbendruck,
herausgegeben von
Theodor Lau.
Mit einer historischen Einleitung und erläuterndem Texte
von
Prof. Dr. **H. Brunn** u. Prof. **P. F. Krell.**
Folio. In Mappe 56 M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang. Nr. 17.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

5. Februar 1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Guß des Wiener Beethovendenkmals.

Wien, 23. Januar 1880.

Eben kehre ich aus der Gießerei zurück, in welcher seit einigen Tagen Zumbusch's Beethovendenkmal im Guß fertig steht. Wie die Leser aus früheren Berichten wissen, wurde die neu emporblühende Anstalt des Herrn Carl Turbain mit der ehrenvollen Aufgabe betraut, den Guß dieses Monumentes auszuführen, und schon die auf der Pariser Weltausstellung d. J. 1878 ausgestellten beiden Figuren — Beethoven und die Gestalt des Prometheus — haben den Kunstfreunden gezeigt, daß man sich in der Wahl nicht vergriffen hatte. Das nunmehr vollendete Werk bestätigt dieses Urtheil im vollen Maße. Binnen wenigen Monaten wird Wien um ein Kunstwerk erhabenen Stiles reicher sein, welches seinem Urheber wie den ausführenden Kräften zu gleich hoher Ehre gereicht.

Ohne der ausführlichen Würdigung des Denkmals vorgreifen zu wollen, welche wir uns für die Zeit der Enthüllung vorbehalten, sei hier nur soviel in Erinnerung gebracht, daß die sitzende Gestalt des großen Tondichters die Höhe eines etwa fünfzehn Fuß hohen Sockels krönt, welcher links mit der Gestalt des gefesselten Prometheus, rechts mit einer geflügelten, den Siegeskranz erhebenden Viktoria geschmückt ist. Zwischen ihnen — an der Vorder- und an der Rückseite des Sockels — tanzen Kindergenien einen Reigen, welche die verschiedenen Gattungen der von dem Meister gepflegten Musik versinnlichen. Alle diese in herrlichem Rhythmus entfalteten, in vollem Rundwerk gearbeiteten Figuren sind, wie die Kolossalgestalt Beethoven's selbst, in Bronzeguß ausgeführt und heben sich auf's Wirkungsvollste von der dunkeln Farbe des grünen, roth gesprenkelten Granits ab, aus welchem der Sockel gemeißelt ist.

Turbain's Guß zeigt namentlich zwei hervorstechende Eigenschaften: vor Allem eine gleichmäßig schöne, wie mattes Gold glänzende Bronzefarbe, und sodann eine auf das allernothwendigste beschränkte, mit sorgfältigster Schonung des Originalmodells gehandhabte Modellirung. Zu der Bronze wurde das beste Kupfer und Zinn verwendet und nach der bewährten Norm (10 Theile Zinn auf 90 Theile Kupfer) gemischt. Die Ueberarbeitung des Gusses erstreckte sich nur auf die Näthe und sonstige etwa störende kleine Details. Im Uebrigen blieb der Guß in seiner vollen Ursprünglichkeit und giebt das Originalmodell nicht nur in den Hauptformen, sondern bis in die Feinheiten der Ausführung hinein treu und lebendig wieder. Es steht hiernach zu erwarten, daß auch die Patinirung in diesem Falle sich günstiger gestalten wird, als bei unseren meisten modernen Bronzedenkmalen, welche häufig in Folge der ungeschickten Ciselirung schon nach ganz kurzer Zeit mit einer schwärzlichen Kruste von Ruß und Staub überzogen und dadurch um ihre ganze Wirkung gebracht werden.

Es bestand ursprünglich die Absicht, die Enthüllung des Denkmals am Todestage Beethoven's (27. März) vorzunehmen, und die Arbeit selbst, welche in den aus Stein gearbeiteten Theilen ebenfalls nahezu fertig ist, würde dies auch zugelassen haben. Doch ist man neuerdings davon wieder abgegangen und hat die Feier, der Jahreszeit wegen, auf den Mai d. J. verlegt:

ein Entschluß, der im Publikum gewiß auf allseitige Billigung rechnen darf.

L.

Die Markuskirche in Venedig

und der

englische Protest gegen die Neuaufführung ihrer Façade.

Vielen Bewunderern der Markuskirche in Venedig wird es zur Genugthuung gereicht, Andere mit Ueberraschung und vielleicht seltsamem Erstaunen erfüllt haben, daß vor einiger Zeit von England eine ungemein lebhafte Agitation ausging gegen die längst projektirte Restauration der Façade dieser unvergleichlichen Kirche. Dieser Protest richtet sich vornehmlich gegen die seinen Urhebern unnöthig erscheinende „Abtragung" der Façade mit der dahinterliegenden Vorhalle, zum Behufe der Neuaufführung des inneren Baukernes, obgleich derselbe sich nach Ansicht der venezianischen Architekten als unhaltbar und mit dem Einsturz drohend erwiesen habe und daher schleuniger Neuaufführung bedürfe. Um so interessanter dürfte es den Lesern dieser Zeitschrift sein, die sich wohl des vor drei Jahren über diesen Gegenstand erschienenen Artikels erinnern, Genaueres über die neueste Gestaltung der Dinge zu erfahren. Um zu begreifen, welchen Eindruck der von England ausgegangene, in der Geschichte der Kunst- und Baudenkmale einzig dastehende Schritt in Italien und speziell in Venedig machte, in welcher Weise er böses Blut verursachte und den lebhaftesten Widerspruch fand, ist es nöthig, weit auszuholen und den ganzen Vorgang geschichtlich darzulegen.

Seit langen Jahren wird an S. Marco auf die allerverschiedenste Weise und an den verschiedensten Stellen restaurirt, ohne daß es Jemand eingefallen wäre, an diesen Restaurationen irgend eine Kritik zu üben, irgend ein Verdienst oder eine Schuld abzuwägen. So restaurirte man zu österreichischer Zeit die nördliche Seite der Kirche, viele Theile der inneren Wölbungen, begann die südliche Seite, welche dann vor drei Jahren unter Italiens Regierung fertig wurde, die Nichtkenner verblüffend, dem Kenner mit Schrecken enthüllend, was an der Herrlichkeit der Kirche auf immer verloren sei. Da erhob sich denn zum ersten Male eine Stimme, welche sich zur Aufgabe stellte, in einer starken Broschüre, betitelt: „Osservazioni sopra i ristauri della Chiesa di S. Marco" Alles, was seither an dem Baudenkmale gesündigt worden, schonungslos an's Tageslicht zu ziehen. Wie sich die Leser vielleicht erinnern werden, ist der Autor dieser nicht genug anzuerkennenden „Osservazioni" der junge Graf Aloise Zorzi; er bekämpft in seinem Buche besonders das bisher befolgte System, die Restaurationsarbeiten an den Mindestfordernden zu vergeben, und brandmarkt überdies schonungslos die Unfähigkeit des dirigirenden Architekten; schließlich nennt er die Mittel und Wege, auf welchen eine Umkehr zum Besseren noch möglich sei, und predigt ein System, welches im Konserviren, nicht im Neuaufführen besteht. Zorzi ward nach dem Erscheinen des Buches über Alles gefeiert; sein Werk ward mit Heißhunger gelesen, gekauft, kommentirt und gab Anlaß zu sehr hitzigen Auseinandersetzungen in der Lokalpresse. Ja, es ward von Seiten venezianischer und in Venedig lebender fremder Künstler und Kunstfreunde eine Ehrenadresse an den Verfasser gerichtet, und er ward Ehrenmitglied verschiedener Gesellschaften in und außerhalb Venedigs. Die Feinde der guten Sache, welche die von Zorzi ausgesprochenen harten Wahrheiten nicht leugnen konnten, schwiegen und suchten nur nach Mitteln, um ihn im Geheimen zu bekämpfen.

Obgleich Zorzi von der Regierung aus sehr wenig unterstützt wurde, so erhielt er doch von Seiten verschiedener Minister beglückwünschende Schreiben, ebenso von anderen in der Kunstwelt hochangesehenen Persönlichkeiten, und was mehr ist, der Erfolg war der gewünschte: man ging von nun an mit viel mehr Vorsicht an die weiteren Restaurationen. Nichtsdestoweniger suchten alle jene, welche bei der Restauration der Kirche interessirt sind, auf jede mögliche Weise den wohlthätigen Einfluß von Zorzi's Buch zu ersticken, das allgemein erwachte Nachdenken über den Ernst der Sache wiederum einzulullen. So kam es denn, daß obwohl einige hohe Beamte sich aufrafften, der Regierung durch unverhüllte Mittheilung alles dessen, was bisher Schlimmes geschehen war, die Wurzel des Uebels klar zu machen, die Dinge den alten Gang gingen.

Zwar schien es einen Augenblick, als ob mit dem alten System gebrochen, als ob eine Reform in der Art des Restaurirens von der Regierung befohlen sei. Die Persönlichkeiten jedoch, welche bisher alles Uebel verschuldet hatten, wußten recht gut, daß sie trotz aller Regierungserlasse, wenn auch nicht in Allem, so doch im großen Ganzen nach bisheriger Gewohnheit weiter verfahren durften. So konnte es denn geschehen, daß in der Kommission, welche nach Beendigung der Südfront zur Beurtheilung des Geleisteten zusammenberufen wurde, dieselben Namen figurirten, deren Träger seit Jahren die Kunstangelegenheiten Venedigs verwalten, ja daß unter denselben sogar der die Restauration leitende Architekt, Comm. Meduna, eine Stimme hatte, derselbe Architekt, welcher mit seltener Unwissenheit den bisher unvergleichlichen Markustempel in einen armseligen Neubau zu verwandeln bestrebt war. Das Resultat der Kommissionssitzung war die Gutheißung alles Geschehenen; die Hoffnungen aller

Verständigen waren betrogen, die Leiter der Restauration aber wurden mit Orden beglückt.

Es ist somit als ein wahres Glück zu betrachten, daß, zwei Jahre nachdem der junge venezianische Patrizier sich zum Apostel der Wahrheit gemacht, um eines der interessantesten Monumente Europas zu retten, die Engländer zu gleichem Zwecke in's Feld rückten.

Die ganze Bewegung nahm folgendermaßen ihren Anfang:

Am 13. November des vergangenen Jahres richtete der englische Maler Wallis ein Schreiben an den Verleger der „Times", in welchem er mittheilte, daß Sir John Gilbert ein Meeting der Gesellschaft der Aquarellmaler einberufen, um in einer Adresse an den italienischen Kultusminister gegen die bevorstehende „Demolirung" der Markusfaçade zu protestiren. Obgleich diese Gesellschaft sich vor Allem hierzu veranlaßt fühlen müsse, so sei doch zu hoffen, daß auch noch Andere sich dem Schritte anschließen würden. Wallis spricht von weiter einzuberufenden Meetings in Cambridge und Oxford. Er hofft schließlich, daß der Einfluß so bedeutender Namen, wie derjenigen Männer, welche diesen Meetings vorstehen würden, jedenfalls ein Vorhaben unmöglich machen werde, welches das künstlerische Gefühl von ganz Europa beleidigen müsse. In einem weiteren offenen Briefe desselben Malers an die „Times" begründet er seine persönlichen Ansichten über das Gefährliche der in Aussicht stehenden Restauration und beklagt mit tief künstlerischem Gefühl alles, was bisher Uebles geschehen; er erschrickt vor dem Gedanken, daß nun auch bald die köstliche Façade der Restauration zum Opfer fallen und ihr so überaus malerischer Ton für immer verloren sein solle. Am 14. Nov. erschienen beide Briefe im „Rinovamento" übersetzt und zugleich die Mittheilung, daß nun auch in Frankreich eine Bewegung bevorstehe; die Herren Engländer und Franzosen sollten jedoch wohl bedenken, daß man nicht die Nase in die Häfen anderer Leute stecken dürfe, und daß man, so sehr man auch den Fremden für ihr warmes Interesse an dem wunderbaren Bauwerke danke, doch schließlich selbst Herr im eigenen Hause sei und eben deshalb um so mehr zu schätzen und zu schützen wisse, was der Ehrfurcht würdig sei.

In diesem und ähnlichem Tone ward dann die Angelegenheit in allen venezianischen und italienischen Blättern behandelt und oft sehr eingehend mit mehr oder weniger Geschick besprochen. Es wurden Artikel aus englischen Zeitungen übersetzt, in welchen das Interveniren der Ausländer als ungehörig, wenn auch aus warmem Interesse für die Sache hervorgegangen, zurückgewiesen ward. Am 21. November theilte sodann der „Rinovamento" einen Erlaß der kgl. Präfektur vom Jahre 1876—77 mit, in welchem Rechenschaft von der Thätigkeit des Provinzialrathes abgelegt wird. In diesem Berichte ist folgende Stelle interessant: „Man machte im Allgemeinen einen Ueberschlag, so wie ein in's Einzelne ausgeführtes Projekt für die Vollendung der Restauration von S. Marco, indem man besonders alles Augenmerk auf Erhaltung des Alten richtete und so nur an Ausbesserung dachte, Wiederherstellung, Rettung und nicht ein „Neumachen" beschloß und somit diese Restauration nach den gesundesten Ergebnissen der Wissenschaft und des künstlerischen Geschmackes fortsetzte, so weit ihn diejenigen besitzen, welche vom Kultus für das Schöne und Vaterländische durchdrungen sind."

Wir erfahren aus einem ähnlichen Rechenschaftsberichte späterer Zeit, daß dem Provinzialausschusse noch 2 1/2 Millionen Francs nöthig erscheinen, welche, auf 23 Jahre vertheilt, in Raten von 50,000 Frcs. ausbezahlt und verwendet werden sollen. Von Neuem wird großes Gewicht darauf gelegt, alles zu erhalten, was möglich sei, aber gänzliche Neuaufführung des inneren Baukörpers als unumgänglich nothwendig dargestellt. — Am 21. Nov. bringt dann die eben genannte Zeitung einen Brief des Restaurationsarchitekten G. B. Meduna. Das lange Schriftstück, in trockenem, oft sehr unhöflichem Tone, richtet sich vornehmlich gegen den Maler Wallis und W. Morris, sowie gegen die Ausführungen in den „Daily News".

Meduna sucht die Kritik seiner Restauration von S. Marco als Verläumdung zurückzuweisen, welche Absicht ihm jedoch, wie mir scheint, nicht gelingt. Er verstrickt sich bei seiner Vertheidigung zusehends in Irrthümer, leere Phrasen und falsche Behauptungen. Er sagt z. B., daß die neumosaicirten Theile des Fußbodens besser, solider gearbeitet seien, als es die alten je gewesen, daß die Reproduktion derselben ganz genau in demselben Material geschehen sei, welches die alten bewunderungswürdig gemacht habe: Behauptungen, welche, wie andere, absolut der Wahrheit zuwiderlaufen. Am 23. Nov. bot sich in einem langen gegen Meduna gerichteten offenen Schreiben der Antiquar Guggenheim an, zwei der Säulen aus Verde antico an der zuletzt restaurirten Südseite auf seine eigenen Kosten poliren zu lassen, um ihnen so die durch Schuld Meduna's unnöthiger Weise abhanden gekommene tiefe, prächtige Farbe wiederzugeben: eine Stimme, welche in der Wüste verhallte. Meduna antwortete auf dieses Schreiben und führte unter Anderem als Vertheidigung der durch ihn vorgenommenen Abreibung der Säulen Folgendes an: „Er habe einzelne noch haltbare Theile der alten Seitenfaçade wieder in den neuen Bau eingefügt, wie z. B. eine große Anzahl von Kapitälen, Bogenlaibungen, Friesen u. s. w.

Diese hätten natürlich den schwarzen Ton des Alters beibehalten müssen. Hätte er nun die Säulen mit Blei poliren lassen, so würde er ja einen großen Fehler begangen haben, denn das Neue hätte doch keineswegs mit dem Alten harmoniren können.“ Jedes Kind begreift, wie haltlos diese Vertheidigung ist, die fast einer Anklage gleichkommt. Die Säulen waren, bevor sie unnöthiger Weise abgemeißelt wurden, polirt und in voller Harmonie mit den anderen, gleich ihnen alten Theilen der Façade. Den verehrten Lesern möge dieses Beispiel von der Geistesschwäche des Comm. Meduna genügen; sie können sehen, wie sehr Zorzi mit seinem Verlangen Recht hatte, daß eine künstlerische Kommission für die Ueberwachung eingesetzt werde. Ein Abmeißeln der schönen werthvollen Säulen, welche jetzt so kreidig und schäbig aussehen und ihr herrliches seltenes Material kaum ahnen lassen, würde nun und nimmer erlaubt worden sein. Am Fondaco dei Turchi z. B. hat man, wahrscheinlich durch die Angelegenheit von S. Marco zur Besinnung gebracht, die Säulen noch nachträglich polirt und natürlicherweise ein überraschend schönes Resultat erhalten. Warum thut man also nicht das Gleiche bei S. Marco?

Das Traurige ist eben auch hier das Koteriewesen. In der Kommission, welche seiner Zeit die Restauration als gelungen erklärte und den Unternehmern derselben zu Dekorationen verhalf, war kaum Einer, welcher sie wirklich für gelungen hielt; doch kaum war man beschlußfähig versammelt, so wurde ein gegentheiliges lobendes Votum abgegeben. Schiller hat ganz recht, wenn er sagt:

Jeder, siehst du ihn einzeln, ist leidlich klug und verständig,
Sind sie in corpore gleich wird ein . . . . . . daraus.

A. Wolf.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

The American Art Review. A journal devoted to the practice, theory, history and archaeology of art. Boston, New-York und Chicago: Estes & Lauriat. Erster Jahrgang. Nr. 1 u. 2. 4⁰.

Von dem von uns bereits angekündigten neuen Kunstblatte, welches jenseits des Oceans sich derselben Aufgabe, die uns obliegt, widmet, liegen die beiden ersten Nummern vor uns. Sie lassen vor allen Dingen erkennen, daß die Redaktion in eine geschickte Hand gekommen ist und von einem Manne geleitet wird, der mit dem vollen Verständniß für die Sache die Umsicht und Erfahrung verbindet, ohne welche Unternehmungen dieser Art nicht leicht über die Schwierigkeiten des Beginns hinauskommen. Die Verleger, Estes & Lauriat in Boston, haben, indem sie unserem langjährigen Korrespondenten S. R. Köhler ihr Vertrauen schenkten, einen um so glücklicheren Griff gethan, als der Genannte mit dem warmen Interesse für heimische Kunstbestrebungen einen klaren Blick und ein unabhängiges Urtheil verbindet, die Frucht und das Ergebniß einer langen Bekanntschaft mit den Erscheinungen und Wandlungen des europäischen Kunstlebens. Da uns das große Zukunftsland jenseits des Oceans von Jahr zu Jahr interessanter wird, seitdem seine Produktion und Konsumtion zu einem ebenso wichtigen wie bedenklichen Faktor des wirthschaftlichen Lebens der europäischen Völkerfamilie geworden ist, so wird unsere Aufmerksamkeit sich auch den idealen Bestrebungen, namentlich der schöpferischen Thätigkeit der Anglo-Amerikaner immer mehr mit prüfendem Blicke zuwenden, um den merkwürdigen Entwickelungsproceß im Einzelnen zu verfolgen, in welchem sich das Kunstvermögen der neuen Welt unter dem einstweilen noch vorwiegenden Einfluß europäischer Schulung befindet. Die volle Emancipation von französischen und deutschen Voraussetzungen wird freilich wohl noch eine geraume Zeit auf sich warten lassen; aber Künstler und Kunstwerke sind schon lange in's Wandern gerathen, um sich an den großen Verkehrscentren der Vereinigten Staaten zu sammeln; der Zug dazu wird immer mächtiger werden, bis sich schließlich ausreichende Mittel und Kräfte finden, um europäische Schulung überflüssig zu machen. Die Art Review beschränkt sich indeß keineswegs auf die Beobachtung des heimischen Kunstlebens und die Berichterstattung über die immerhin schon achtungswerthe nationale Kunstliteratur, sie hat dasselbe weite Ziel im Auge, wie unsere Zeitschrift, und ist von jenem wissenschaftlichen Geiste beseelt, der keine politischen Grenzen kennt, wo es sich um Förderung der menschlichen Erkenntniß handelt. So enthalten die beiden ersten Nummern u. A. Beiträge von Charles Perkins über griechische Kunst, ein anderer Artikel beschäftigt sich mit Antoine Louis Barye, anknüpfend an die Bronzewerke desselben in der Corcoran-Galerie in Washington, ein dritter endlich mit der „Zukunft der Kunst“. Ueber den Inhalt der einzelnen Nummern machen wir in unserer Ueberschau über die Zeitschriften nähere Angaben, weshalb wir uns weitere Mittheilungen darüber hier an dieser Stelle ersparen können.

Was die äußere Ausstattung anbelangt, so ist, dem englischen Geschmack entsprechend, ein Quartformat für den Druck gewählt, bei welchem sich die Kupfer allerdings stattlicher ausnehmen, die Länge der Zeilen aber, da Spaltensatz nicht beliebt wurde, einen unvermeidlichen Uebelstand bildet. Außer je drei Radirungen enthält jedes Heft eine Anzahl Holzschnitte, die zum Theil noch etwas unbehilflich aussehen, während wir sonst doch schon daran gewöhnt sind, von New-

York aus xylographische Leistungen zu erhalten, die kaum etwas zu wünschen übrig lassen. Indeß müssen die Schwierigkeiten, mit welchen der Herausgeber zu kämpfen hatte, um nur erst festen Boden für sein Werk zu finden, billiger Weise die kleinen Mängel des Debuts entschuldigen. Unter den Kupfern mögen die beiden landschaftlichen Vorwürfe von R. Swain Gifford und Henry Farrer besonders hervorgehoben sein, da die genannten Künstler sich darin als zwei Malerradirer von nicht geringem Talent kennzeichnen. Sn.

Die heiligen Monogramme. Fünfzehn Blätter nach älteren Mustern gezeichnet und erläutert von H. A. Versteyl. Düsseldorf, L. Schwann. 1879. Qu.-Fol. 3 Mk.

Eine Sammlung der christlichen Monogramme, namentlich der auf die Person Christi selbst bezüglichen, aus vorzugsweise mittelalterlichen Denkmälern, Miniaturen, Paramenten u. s. w. geschöpft, welche gewiß Vielen willkommen sein wird und besonders den Verfertigern von kirchlichen Ausstattungsstücken, Stickereien, Goldschmiedarbeiten u. dergl. eine geschmackvolle Auswahl streng stilisirter und schön gezeichneter Muster darbietet. Die einfache Ausführung in rothen Umrissen genügt für den Zweck vollkommen. In einem kurzen Vorwort hat der Herausgeber über die Bedeutung und den Ursprung der Monogramme einige wissenswerthe Notizen zusammengestellt. *

Nekrologe.

Josef Anton Meßmer †. In der Nacht vom 22. auf den 23. December v. J. starb in München nach langem und schwerem Leiden der bekannte Archäologe Dr. Josef Anton Meßmer an der Lungen-Tuberkulose. Derselbe war am 17. Oktober 1827 im Dorfe Röhrenbach bei Wolfstein in Niederbayern geboren, machte seine humanistischen Studien am k. Wilhelms-Gymnasium in München und besuchte hierauf die dortige Universität, um sich der Theologie zu widmen. Nachdem er im Jahre 1855 die Priesterweihe empfangen und zwei Jahre hindurch in der Seelsorge Beschäftigung gefunden, habilitirte er sich 1858 als Docent der Kunstgeschichte an der Münchener Universität, erhielt 1865 die außerordentliche Professur der christlichen Archäologie und Kunstgeschichte an der genannten Universität und wurde noch im nämlichen Jahre zum ersten Konservator am k. Nationalmuseum in München ernannt, an dessen Ordnung und Katalogisirung er hervorragenden Antheil nahm. Gleichzeitig widmete er sich mit warmem Eifer seinem Berufe als Lehrer und erwarb sich durch zahlreiche Schriften und Aufsätze einen weithin geachteten Namen unter den Vertretern seiner Wissenschaft, die er durch sein ungemein umfangreiches und gründliches Wissen namhaft förderte.

Von seinen zahlreichen Fachschriften mögen hier genannt werden: „Ueber den Ursprung, die Entwickelung und Bedeutung der Basilika in der christlichen Baukunst" (1854); „Ueber den Ursprung der christlichen Basilika" (in der Zeitschrift für christliche Archäologie, Band 2. von 1858), in denen er die bisherige Theorie vom Ursprung der Basilika bekämpfte; dann seine „Sammlung alt-, ober- und niederdeutscher Gemälde aus der ehemaligen Boisserée'schen Galerie, jetzt in der kgl. Pinakothek zu München" (1862) und „Das Heilige Land und die Heiligen Stätten" (1860 bis 1861), in welchem Buche er seinen Stoff, ohne Palästina aus eigener Anschauung zu kennen, mit ungewöhnlicher Klarheit behandelte und vielfach neue Gesichtspunkte gewann. Auch in der „Zeitschrift für bildende Kunst" findet sich mancher gediegene Aufsatz aus seiner Feder.

Das Unfehlbarkeitsdogma fand in Meßmer einen seiner entschiedensten Gegner und trug ihm 1871 mit Doellinger, Friedrich u. A. die Exkommunikation ein. Unbeugsam und unerschrocken in der Vertretung dessen, was er als Wahrheit und Recht erkannte, blieb er seiner Ueberzeugung auch jetzt treu und redigirte bis zu seinem Tode das Organ des Altkatholicismus, den „Deutschen Merkur". Aufopfernd und selbstlos, wie er war, widmete Meßmer sein ganzes Leben und Wirken idealen Zwecken; er war ein Ehrenmann im vollen und strengsten Sinne des Wortes; dieses Zeugniß geben ihm willig Männer der verschiedensten Parteirichtungen. Die Grundzüge seines Charakters bildeten strenge Wahrheitsliebe, seltene Gutherzigkeit und reich sprudelnder, stets harmloser Humor.

C. A. Regnet.

Todesfälle.

Der Kupferstecher Thomas Landseer, Bruder des berühmten Thiermalers, ist am 20. Januar in seinem 86. Jahre in London gestorben.

Der Architekt E. M. Barry, Vollender des von seinem Vater begonnenen Baues des Parlamentshauses in London und Erbauer des Conventgarden-Theaters ist am 30. Januar im 50. Lebensjahre gestorben.

Der Bildhauer Leopold Rau, Schüler von Reinhold Begas, verschied in Rom erst 26 Jahre alt an der Auszehrung.

Preisbewerbungen.

Das Leipziger Kunstgewerbemuseum hat ein Preisausschreiben für kunstgewerbliche Arbeiten erlassen. Die zu liefernden Gegenstände sind eine Garnitur für Thür- und Fenster-Verschluß in Horn, Verkaufspreis bis 15 Mk., ein Kohlenkasten für ein bürgerliches Wohnzimmer, Verkaufspreis bis 15 Mk., eine Petroleum-Lampe mit Metallfuß, Verkaufspreis bis 30 Mk., ein Schirmständer in beliebigem Material, Verkaufspreis bis 20 Mk., ein Feuerzeug für schwedische Zündhölzer in Eisenguß, Verkaufspreis bis 8 Mk., ein Bierseidel-Beschlag, Verkaufspreis bis 5 Mk., ein Ofenschirm, Verkaufspreis bis 30 Mk. — Es sind für jeden dieser Gegenstände zwei Preise, bestehend in einer silbernen und in einer bronzenen Medaille, ausgesetzt; außerdem soll in dritter Reihe ein Ehrendiplom ertheilt werden. Die Konkurrenz beschränkt sich auf Angehörige des deutschen Reiches, die Frist zur Einlieferung ist vom 1. bis 15. September d. J. festgestellt, die Preisvertheilung und öffentliche Ausstellung soll während der Leipziger Michaelismesse stattfinden. Nähere Mittheilungen ertheilt auf Anfrage der Vorstand des genannten Museums.

Personalnachrichten.

* Adolf Bayersdorfer wurde an Stelle des verstorbenen Teichlein zum Konservator der Schleißheimer Galerie ernannt und damit diesem begabten jungen Gelehrten, welcher seit mehreren Jahren in Florenz lebte, ein entsprechender Wirkungskreis in seinem Vaterlande eröffnet. — Den Malern Karl Rudolf Huber und August v. Pettenkofen in Wien wurde der Professortitel verliehen. Ersterer wird an der Wiener Akademie eine Schule für Thiermalerei errichten, ein Fach, welches bisher an dieser Anstalt nicht speciell gelehrt wurde. Huber tritt zugleich in das Professoren-Kollegium der Akademie ein.

Vermischte Nachrichten.

Sz. **Zur Erhaltung der Madonna del Sacco.** Zu der in Nr. 4 dieses Jahrganges der Kunst-Chronik gebrachten Notiz über den trostlosen Zustand der Madonna del Sacco im Kreuzgang von S. Annunziata, welche dem l'Art entnommen war, muß bemerkt werden, daß der Kopf des heiligen Joseph allerdings bis zur Unkenntlichkeit mitgenommen ist, das Gesicht der Madonna und das Christuskind indessen noch gut zu sehen sind, wenn auch (und zunächst in den Schattenpartien) beschädigt. Durch das Eindringen des Wassers ist der Putz, auf welchen das Fresco aufgetragen, durchfeuchtet und sind Risse entstanden, was nur möglich wurde durch den nicht ordnungsmäßig erhaltenen Zustand der hier in der Ecke auch von dem Seiten- und Mittelschiff der Kirche herübergenommenen Abfallrinne und das Durchschlagen des Regens an der betreffenden Wand. Daß für die Rettung des so dem unvermeidlichen Untergange entgegeneilenden Kunstwerkes Andrea del Sarto's sofort alles Mögliche geschehen muß, hat man an maßgebender Stelle natürlich eingesehen und sind auf den Bericht der aus den Professoren Ciseri, G. Conti und Castelazzi zusammengesetzten Kommission hin die nöthigen Ausbesserungen der Dächer und Fallrohre verfügt worden. Außerdem ist zum besseren Schutz gegen die Unbilden der Witterung die Aufstellung eines Glasverschlusses in diesem Winkel des Kreuzganges angeordnet. Hoffen wir, daß auch weitere Fürsorge und Ueberwachung nicht fehlen wird.

Die Thüren des Berliner Zeughauses. Aus der deutschen Reichshauptstadt wird geschrieben: „Wenn neulich einmal in der Zeitung von Berlin als vergrabener Stadt phantasirt wurde, so ist es doch kein Hirngespinnst, daß es auch in unserer sparsamen und vorsorglichen Stadt noch Einiges aus dem Staub der Jahrhunderte hervorzugraben giebt. Eine Auferstehung dieser Art feiert eine ganze Reihe hübscher ornamentaler Arbeiten an dem gar nicht so alten Zeughause. Eins der schönsten monumentalen Bauwerke Berlins, von Nehring und Schlüter in den Jahren 1698—1706 erbaut, besitzt das mächtige Viereck zwölf große Eingangsportale, denen vier andere Flügelthore im großen Lichthofe entsprechen. Die Doppelthüren aller dieser Oeffnungen hatten sich trotz eines gewissen dekorativen Schmuckes in Hochrelief lange Zeit der öffentlichen Aufmerksamkeit wenig zu erfreuen gehabt, und zwar aus dem Grunde, weil ein dicker Anstrich von Oelfarbe und mannigfache Verkleisterung alle Einzelheiten verbarg und weder den Werth noch den Grundstoff der betreffenden Verzierungen erkennen ließ. Erst der Umwandlungsprozeß zu einer vaterländischen Ruhmeshalle, in dem das unter dem ersten Könige Preußens aufgeführte Gebäude unter der Aegide des ersten Kaisers des neuen Deutschen Reiches begriffen ist, gab Veranlassung, zu einer Entkleisterung der besagten ornamentalen Skulpturen zu schreiten. Das dadurch zu Tage tretende nackte Eichenholz offenbarte neben vielen Rissen, Sprüngen und Lücken in den Flächen sowohl als auch in den ausgeschnitzten und erhöhten Theilen eine im höchsten Grade überraschende Vortrefflichkeit der ornamentalen Zuthaten. Die in Zeichnung wie Ausführung gleich vortrefflichen, im Uebrigen von verschiedenen Händen stammenden Reliefs füllen, je vier an Zahl, die Tafeln der Flügelthüren in der Weise aus, daß auf jeder unteren, größeren eine trophäenartige Zusammenstellung von Waffen zu Schutz und Trutz sich befindet, während die darüber befindlichen oblongen Felder mit je einer Königskrone über Palmen- und Lorbeerreisern geschmückt sind. Waffenstücke und Symbole sind theils römischer, theils mittelalterlicher Art; nur bei den in Gedanken und Technik minder vollendeten Stücken an der Westfront spielen zopfige Motive hinein. Außerordentlich groß ist die Feinheit und Schärfe der Modellirung, bewunderungswürdig die Lebhaftigkeit des Linienschlusses. Es ist fraglich, ob die Nachahmung des Stofflichen in der Holzskulptur weiter getrieben werden kann, als in diesen ciselirten Schwertgriffen, in den Kettenringen der Rüstungen und den ledernen Panzern, die gewissermaßen als eine Haut von lebhaft bewegten Körpern abgestreift zu sein scheinen. Von den im Hofe befindlichen Reliefs vermuthet man, daß sie von der Hand des genialen Schlüter selbst seien. Sie bilden in ihrer Art ein würdiges Seitenstück zu den weltberühmten Masken sterbender Krieger in den Schlußsteinen der Fensterbogen. Die Freude über diese glückliche Entdeckung nun wurde eine Zeit lang durch die Besorgniß getrübt, daß die schönen Reliefs wiederum unter einem neuen Oelanstrich ihre besten Vorzüge zu verlieren hätten, da die alten Thüren eines solchen Mantels zum Schutze gegen die Einflüsse der Witterung nicht entbehren könnten. Ein guter Stern hat es anders gewollt. Die Thüren sind neu geflickt, die Reliefs in sehr geschickter Weise ergänzt und neu ausgestochen, und ein dünner Ueberzug von Leinöl und lichtbraunem Firniß läßt die wieder gewonnene Zier in ihrer ganzen Schärfe und Wohlgefälligkeit hervortreten, namentlich auch der bei der ursprünglichen Zeichnung mit in Betracht gezogene und zur Verstärkung der Linien und Schatten benutzte Lauf der Masern."

Ordenskapelle im Berliner Schloß. Die N. Pr. Z. berichtet: Als König Friedrich I. am 18. Januar 1701 den hohen Orden vom Schwarzen Adler stiftete, bestimmte der König zugleich, daß die alte Kapelle im königlichen Schlosse als Ordenskapelle für die Ceremonien des Ordens benutzt werden sollte. Diese Kapelle und die Schloßkirche zu Königsberg in Preußen werden auch in den Statuten des Ordens ausdrücklich als Ordenskapellen bezeichnet. Bis zum Tode des Königs Friedrich I. sind auch, wenn nicht bauliche Veränderungen daran hinderten, die Ordens-Ceremonien in derselben gehalten worden. Unter den folgenden Königen hatten weder Investituren noch Kapitel des Ordens Statt; erst König Friedrich Wilhelm IV. belebte den Orden auf's Neue. In den revidirten Statuten blieb die frühere Bestimmung in Kraft, daß die alte Kapelle Ordenskapelle sein solle; die Einrichtung derselben zu diesem Zweck unterblieb aber zunächst. Auch für die Restauration dieses Raumes geschah nichts, während die Paradekammern an der Lustgartenseite sämmtlich wieder in Stand gesetzt wurden. Auf besonderen Befehl des Kaisers Wilhelm ist nun im vergangenen Jahre die Restauration der Kapelle vorgenommen worden. Die Stuckarbeiten, die Vergoldungs- und anderen Arbeiten wurden auf das sorgfältigste wieder hergestellt. Alles Vorhandene ist dabei unverändert beibehalten, nur die Seite gegen die Bildergalerie, deren Architektur und Ornamentirung früher nur gemalt war, ist plastisch, den drei anderen Seiten entsprechend und unter Verwendung gleicher Materialien, ausgeführt worden. Zum Schmuck des Frieses über den Säulen ist vergoldet die Kette des Schwarzen Adlerordens en relief angebracht worden. Eines der Deckenbilder ist restaurirt, die anderen aber sind, da die vorhandenen zerstört und ganz unkenntlich waren, vom Professor E. Ewald neu gemalt worden. Den Statuten des Ordens gemäß sind nach Angabe des Oberceremonienmeisters Grafen Stillfried-Alcantara die Wappen der lebenden Ritter des Ordens in den Fries zwischen den Kapitälen der Wandpilaster angebracht worden. Zukünftig soll noch in der Kapelle ein Bild über dem Kamin und eine große bildliche Darstellung der Stiftung des Ordens, unter Benutzung einer vorhandenen Skizze von Pesne, an der den Fenstern gegenüber gelegenen Wand angebracht werden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Lessing, Julius, Die Silberarbeiten von Anton Eisenhoit. Vierzehn Tafeln in Lichtdruck von Albert Frisch. Fol. Berlin, Bette. Mk. 30.

Zeitschriften.

The Academy. No. 402.
The new front of the Cathedral of Florence, von Ch. Heath Wilson. — Old masters at Barlington-House, von J. Comyns Carr.

L'Art No. 265.
Une visite au château de la Grangefort-sur-Allier, von A. Tardieu. (Mit Abbild — L'hôtel Carnavalet et le Musée Municipal, von V. Champier. (Mit Abbild.) — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Im neuen Reich. No. 3 u. 4.
Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen.

Der Formenschatz. No. 4.
Gothische Eisenarbeiten aus der Soyter'schen Sammlung in Augsburg. — Ornamente von Bildern des A. Previtali und des G. B. da Congliano. — A. Dürer, Federzeichnung zu einem Brunnen „Gänsemännchen". — A. Dürer, „Wappen mit den drei Löwenköpfen". — Hans Holbein d. J. Entwürfe zu Schmucksachen. — Jacopo Sansovino, Die kleine Bronzethüre im Chor von S. Marco in Venedig. — Stück aus einer Wandvertäfelung im Schlosse Velthurns. — Virgil Solis, Drei kleine Ornamentstiche. — Jost Amman, Zwei Wappen mit Mercur und Musica. — Zwei Blätter aus H. Sibmacher's Stickmusterbuch. — A. de Bosse, Ein Blatt aus den Darstellungen des müssigen Frauenlebens.

Gewerbehalle. No. 2.
Flachornamente von einem Helm im Museo Correr zu Venedig (16. Jahrh.) — Moderne Entwürfe: Schrank; Holz-Plafond; Grabmal; Schmuckgegenstände; Spiegel im Stile Louis XIV.; Decorative Medaillons.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 1.
Stil im Zimmer, von B. Bucher. — Schmuckkästchen aus Silberfiligran, aus dem Grünen Gewölbe zu Dresden. Moderne Entwürfe: Titelblatt; Prunkschrank; Tintenfass und Leuchter: Wandstütze für eine Gaslampe.

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 13 u. 14.
Fr. Aug. Kaulbach, Edelfräulein. — G. Gaupp, Brandschatzungen eines Klosters. — J. Schilling, Der Abend; Die Nacht. — B. Vautier, Tanzpause. — Gabriel Max, Der letzte Gruss. — Gustav Richter, Neapolitanischer Knabe. — Wilh. v. Kaulbach, Nero während der Christenverfolgung. — Karl Heyn, Göschenen am nördlichen Eingang des St. Gotthard Tunnels. — Ludwig Beckmann, Königstiger beim Mahle gestört. — Paul Meyerheim, Zwei Wandgemälde im Borsig'schen Gartenpavillon zu Moabit. — K. Kiesel, Am Geburtstagsmorgen.

Zeitschrift des Kunst-Gewerbe-Vereins. No. 11 u. 12.
Die Technik der Goldgläser, von C. Friedrich. — Anfänge der Kunst, von Joh. Ranke. — Bericht über die Preisbewerbung kunstgewerblicher Entwürfe für die vom bayr. Kunstgewerbeverein für 1880 veranstaltete Verloosung, von Friedr. Pecht. — Die projektirten Erzportale für den Kölner Dom und die Geschichte der ehernen Pforten, von Dr. Sepp. — Moderne Entwürfe: Kronleuchter; Modell eines Thonofens (16. Jahrh.); Damentasche; Möbel und Gefässe; Billard; Spitzenmuster.

Berichtigung.

Das in Nr. 15 des Beiblattes von mir besprochene Selbstbildniß von A. J. Carstens hat H. Riegel gekannt und in seinem Buche „Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze", S. 203—4 verzeichnet.

Weimar. L. v. Donop.

Inserate.

B. Wahnschaffe, Kunsthandlung, **München.**

Soeben erschien der

Allgemeiner Kunstausstellungs-Kalender
pro 1880.
„Nach Originalbericht".
Bedeutend vermehrte Ausgabe.
Preis 50 Pf. (1)

Die Schweizerische Kunstausstellung im Jahr 1880
wird in den zum westschweizerischen Turnus gehörenden Städten stattfinden wie folgt:

in Genf	vom 11. April	bis	2. Mai
„ Lausanne	„ 13. Mai	„	6. Juni
„ Bern	„ 17. Juni	„	18. Juli
„ Aarau	„ 25. Juli	„	15. August
„ Solothurn	„ 22. August	„	12. September
„ Luzern	„ 19. September	„	10. Oktober.

(Siehe Kunstchronik vom 15. Januar a. c.) (2)

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1880 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden,** von Oesterreich nach **Regensburg,** vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg im Dezember 1879. (2)

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die
Cultur der Renaissance
in
Italien.
Ein Versuch
von
Jakob Burckhardt.
Dritte Auflage,
besorgt von
Ludwig Geiger.

2 Bände broch. M. 9. —; in 2 Halbfranzbände gebunden M. 13. —; in 2 Liebhaberbände gebunden M. 15. 50; zus. in 1 Band in Calico geb. M. 10. 75.

Krieger, E. C.
Reise eines Kunstfreundes durch Italien.
1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Die Galerie zu Braunschweig
in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chines. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 16 M.

Die Galerie zu Kassel
in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark.

Die periodischen Ausstellungen

des

rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1880

werden stattfinden während der Monate

April zu **Mainz**, Mai zu **Darmstadt**,
Juni zu **Heidelberg**, Juli zu **Mannheim**,
August zu **Baden-Baden**, September zu **Freiburg i. B.**,
October zu **Carlsruhe**, November zu **Hanau**,

Die Kunstvereine der Städte Baden-Baden, Carlsruhe, Darmstadt und Heidelberg veranstalten außerdem während des ganzen Jahres (2)

permanente Ausstellungen.

Näheres wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten bereitwilligst mitgetheilt werden.

Darmstadt im Januar 1880.

Der Präsident des rheinischen Kunstvereins
Dr. Müller, Geheimer Oberbaurath.

Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco.

Abonnements-Einladung

auf die

Schlesische Presse

große politische Zeitung.

Für die Monate **Februar** und **März** c. eröffnet die „Schlesische Presse“, **täglich drei Ausgaben,** mit der Gratis-Sonntags-Beilage **„Deutsche Familien-Blätter“**, ein neues Abonnement zum Pränumerationspreise von

4 Mark 17 Pfg für beide Monate zusammen

bei allen Postanstalten in Deutschland und Österreich-Ungarn incl. Postzuschlag für täglich dreimalige Versendung.

Neu hinzutretende Abonnenten erhalten gegen Einsendung der Postquittung das mit allgemeinem Beifall aufgenommene Werk:

Die neue deutsche Rechtspflege.

Anleitung für den Proceßbetrieb durch die Rechtsuchenden im Proceßverfahren nach der deutschen Civilproceßordnung.

Gemeinfaßliche Darstellung der deutschen Concursordnung und des deutschen Strafgesetzes und Strafvollzuges.
Von **Dr. E. Wolff.**

und den

Familien-Kalender der „Schlesischen Presse“ pro 1880

gratis und franco nachgeliefert.

Allen amtlichen Bekanntmachungen und geschäftlichen Anzeigen sichert der große Leserkreis, den die „Schlesische Presse“ nachweislich besitzt, weiteste und wirksamste Verbreitung. Insertionsgebühr pro Zeile nur 20 Pf., Arbeitsmarkt nur 15 Pf. (2)

Breslau, im Januar 1880.

Expedition der „Schlesischen Presse“.

Geschäftsführender Secretair

wird für die

IV. allgemeine deutsche Kunst-Ausstellung

in Düsseldorf für die Monate März bis incl. October d. J. gesucht. Derselbe muß kaufmännisch gewandt, der englischen und französischen Sprache vollkommen mächtig und mit dem Kunsthandel einigermaßen bekannt sein.

Qualificirte Bewerber wollen ihre Offerten an den **Vorstand der Gewerbe- u. Kunst-Ausstellung, Düsseldorf, Schadowstraße 14,** adressiren, welcher die näheren Bedingungen mittheilen wird. (2)

Kunstvereinen

empfehle ich meinen Kunstverlag zu den alljährlich wiederkehrenden Verloosungen, unter bekannten Bezugsbedingungen.

Ernst Arnold's Kunstverlag
(4) Carl Gräf
Dresden, Winckelmannstr. 15.

Kunst-Auktion in Berlin.

Dienstag den 17. Februar 1880 und folgende Tage.

Aus dem Nachlasse des wirklichen Geheim-Rathes Herrn **Keller**, Director **Passalaqua** etc. versteigere ich:
200 Gemälde neuer Meister, worunter viele von ersten Künstlern. **Aquarellen, wobei namentlich Th Hosemann stark vertreten ist.** **circa 80 gerahmte Kupferstiche, darunter Disputa und Keller vor aller Schrift u. s. w.**

Rudolph Lepke,
Auktionator f. Kunstsachen u. städtischer Auktions-Commisarius.
Berlin S.W., Kochstr. 29.
Kunst-Auktions-Haus.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. **Carl Lemcke.**

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.
Mit Illustrationen.
1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.; geb. 11 Mark.

DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.
Von
Moriz Thausing,
Prof. an der k. k. Universität und Direktor der Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 M.; eleg. geb. in Calico 25 M.; in echtem Pergament oder rothem Saffian 30 M.

ABRISS
der
Geschichte der Baustyle
von
Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.
Mit 468 Holzschnitten.
gr. 8. broch. M. 7,50.
gebunden in Calico M. 8,75.
Für Schüler technischer Anstalten billige Partiepreise.

15. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

12. Februar



Nr. 18.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus dem Florentiner Kunstleben.

I.

Neubauten und Restaurationsarbeiten. — Die Domfaçade.

Seit dem Abzuge der Regierung des Königreichs Italien nach der ewigen Stadt hat die Bauthätigkeit, welche Florenz bis dahin für kurze Zeit entwickelte, allmählich wieder nachgelassen. Was indessen während dieses flüchtigen Glanzes entstanden, wird — so viele Bedenken sich in ästhetischer Beziehung auch bei Betrachtung mancher der aufgeführten Bauten regen mögen — der Anerkennung werth bleiben. Neu-Florenz zeigt ein gewisses vornehmes Gesicht. Die breiten Ringstraßen, der bis zu den Cascinen am rechten Arnoufer fortgeführte sogenannte Lung'Arno, auch die innere Stadt weisen eine Reihe von Häusern und Palästen auf, denen namentlich das schöne Material trefflich zu statten kommt. Unter ihnen werden wohl der Palazzo Ladwison an der Piazza della Signoria und die Banca nazionale in der Via dell' Oriuolo die erste Stelle einnehmen. Ersterer ist von 1868—69 von Carlo Landi erbaut, eine einfache, ohne alle dekorative Zuthat ernst, doch fein behandelte (gezähmte) Rusticafaçade im florentinischen Palaststil — Parterre für Läden, Mezzanin, drei Stockwerke — von neun Axen Front und nimmt die Ecke ein, an der früher der Häuserkomplex der alten Post sein malerisches, zusammengewürfeltes Dasein fristete. Die Nationalbank, nach der Ueberführung der Regierung von Turin 1865 begonnen, rührt von Cipolla her; eine stattliche Front: Parterre und zwei Etagen — von elf Axen in guten, vielleicht etwas zu schweren Hochrenaissance-Verhältnissen, von tadelloser Ausführung in grauem und gelbem Sandstein, grau für die konstruktiven Theile, gelb für die Flächen. Das Vestibül erscheint etwas nüchtern; wohlthuender giebt sich der mit Glas gedeckte Kassenhof, dessen Mitte die sitzende Figur Cavour's, in Marmor, einnimmt. Ob für denselben keine andere Beigabe zu finden war, als der goldene Zwicker in seiner Rechten?

Auch sonst schonte die Stadtvertretung ihren Säckel nicht; sie besorgte neben den neuen Straßenzügen und den hier, wie anderwärts, leerstehenden Markthallen u. s. w. jene schönen Anlagen, die stundenweit von Porta Romana bis Porta S. Niccolò die die Stadt begrenzenden Höhenzüge hinaufsteigen — das Villenviertel dieses Arnoufers — und legte als Mittelpunkt des Ganzen unterhalb San Miniato auf mächtigen Substruktionen mit umfangreicher, von Grotten und Bassins geschmückter Terrassirung nach der Stadt hinunter den herrlichen Aussichtspunkt Piazzale Michelangelo an.

„Hier, wo Michelangelo zur Vertheidigung der Freiheit stand, errichtete ihm die Vaterstadt ein würdiges Denkmal aus Werken seiner Hand," sagt die eine der Inschrifttafeln des hier seit dem Sommer 1875 zum Andenken und zu Ehren des gewaltigen Florentiners leider in wenig gelungener Zusammenstellung und in dafür noch weniger passendem Erzguß aufgeführten Monumentes — die den Originalen nachgebildete Kolossalstatue des David, umlagert von den vier allegorischen Figuren der Mediciäergräber, den Gestalten des Tages, der Nacht und der beiden Dämmerungen.

Zu Füßen des Schleuderers breitet sich das weite Arnothal in all' seiner Herrlichkeit aus. Drüben steigen die villenbesäten Höhen auf, von deren einer die einstige

Nebenbuhlerin von Florenz, das stille Landstädtchen Fiesole, herüberwinkt. Aus dem Häusermeer von Florenz, das langgestreckt am Arno hineingebettet liegt, heben sich, unsere Blicke fesselnd, Alles überragend, über Alles dominirend, drei mächtige Steingebilde heraus. Es sind — wenn auch so, wie sie sich heute präsentiren und als charakteristische Wahrzeichen sofort sich zu erkennen geben, Werke verschiedener Künstler, doch wenigstens in der Anlage, in der großartigen Disposition — die Schöpfungen eines und desselben großen Meisters, des Arnolfo del Cambio. Hier in der Mitte die gewaltige Baugruppe des Domes mit Giotto's farbenglänzendem Campanile und der „majestätischen, breit und stolz emporgethürmten, ernst und mächtig über dem Ganzen thronenden" Kuppel Brunellesco's — dort, links, der Palast der Republik, Palazzo vecchio mit dem kühnen, phantastischen Thurmbau, und vorn die lang hingelagerte Bettelordenskirche Santa Croce mit ihrem schlanken, sehr gut erneuerten Spitzthurm. Ihre Façade wurde in einfacher, nicht in Allem gelungen zu nennender Incrustation bis 1863 durch den Architekten Cav. Niccolo Matas größtentheils aus Privatmitteln mit einem Kostenaufwand von etwa 300,000 Lire errichtet. Sie tritt, abgesehen von den sonst guten, leider unter sich zusammenhangslosen Portalen, die im Bogen mit Reliefdarstellungen von Dupré und Anderen geschmückt sind, etwas nüchtern auf; die Dreigiebeltheilung, wie die Thurmendigungen der Pfeiler wirken zu gedrückt.

Die Façade des mächtigsten Baukörpers, des Domes, zeigt heute, nachdem sie Jahrhunderte lang der Vollendung geharrt, wenigstens die Anfänge ihrer Vollendung. Um die große Bedeutung einer neuen Domfaçade für Florenz überhaupt ganz würdigen zu können, muß in kurzen Zügen der vielfachen Bestrebungen gedacht werden, welche seit Arnolfo's Zeiten gemacht wurden, um seinem Dombau zu einer würdigen Stirn zu verhelfen.

Im Jahre 1294 ward der Baumeister des Gemeinwesens, Arnolfo, beauftragt, für den Wiederaufbau der Kirche S. Reparata einen Bauplan zu entwerfen, „und zwar in jener höchsten und erhabensten Großartigkeit, die nicht größer und schöner erfunden werden kann von der Kunst und Macht der Menschen", — 1298 ward der erste Stein zu dieser neuen Kathedrale gelegt und ihr mit Bezug auf das Lilienwappen der Stadt der Name Santa Maria del fiore gegeben. Nach dem etwa 1320 erfolgten Tode Arnolfo's und nach längeren Pausen im Bau geht die Stelle eines Capomaestro di Santa Maria del fiore 1332 an Giotto über, dem dabei durch ein neues, ebenso hochherziges Dekret der Entwurf zum Glockenthurm mit der Weisung aufgetragen wird „an Größe und Herrlichkeit alles von Menschen Gebaute, wo möglich, zu übertreffen und ohne Rücksicht auf Kosten und Mühe bloß die Ehre Gottes und den Ruhm des Vaterlandes im Auge zu behalten". 1334 ward begonnen. Gleichzeitig trat Giotto aber mit der Erklärung auf, daß die von seinem Vorgänger begonnene Façade nicht den Anforderungen des ersten Senatsbeschlusses entspreche; er fühle jedoch die Kraft in sich, jenen Bedingungen besser genügen zu können, und man möge ihn eine neue Façade beginnen lassen. So geschah es denn auch, doch starb er zwei Jahre darauf, 1336, und seine nur theilweise vollendete, aber als sehr prachtvoll geschilderte Arbeit wurde 1588 wieder abgebrochen, nachdem nach ihm am Fortbau des Domes Taddeo Gaddi, Andrea di Cione Orcagna, Filippo di Lorenzo ꝛc. thätig gewesen und Brunellesco seine grandiose Kuppel eingefügt hatte. Spätere Konkurrenzen für den Ausbau der Façade hatten kein praktisches Resultat; es entstanden zwar eine Reihe von Plänen und Modellen, unter Cosimo III. sogar eine Façade, auf Leinwand gemalt, die zur Probe angeheftet, dann aber glücklich vom Winde entführt wurde; 1688 endlich wurde nach einem Entwurfe Ercole Grazziani's die kahle Vorderseite al fresco gemalt. Die heut noch in der Opera del Duomo aufbewahrten Modelle des Don Giovanni de' Medici, Domenico Passagnani, Bernardo Buontalenti, Gherardo Silvani, Giovanni Antonio Dopo, der Accademia del disegno und des Giovanni da Bologna lassen es indessen leicht verschmerzen, daß die Frage ungelöst blieb. Sie bewegen sich, ohne irgend welche Vermittelung mit dem Langbau anzustreben, größtentheils auch ohne Berücksichtigung der drei vorhandenen Rundfenster in den schon barocken Formen der Spätrenaissance. Auch die Projekte aus unserem Jahrhundert, so dasjenige des Architekten Giovanni Silvestri, auf Veranlassung der J. e R. Accademia delle belle arti im Jahre 1822 entstanden, ein weiteres vom Jahre 1842 herrührendes des Architekten Cav. Niccolo Matas, wie der wohl schon 1847 gemachte, jedenfalls bedeutendste Vorschlag des Schweizer Architekten Johann Georg Müller, endlich der Entwurf des Perseo Pompeo Faltoni von 1856 blieben ohne Verwirklichung. Den Konkurrenzen vom Jahre 1863 und 64 folgte 1867 eine andere, nach welcher es dem Sieger unter 93 Mitbewerbern, dem Florentiner Architekten Prof. Comm. de Fabris, beschieden war, mit dem Ausbau einen wirklichen Anfang zu machen.

Als nun vor Kurzem der fertig gewordene Theil der Façade enthüllt wurde, bewegte sich, einer Wallfahrt gleich, die Volksmenge nach dem Domplatz, hier lange verweilend und unter Staunen und Bewundern sich trennend, um neuen Zuzüglern Platz zu machen. Die mächtige Front hat bis zur Galeriehöhe am Trakt des linken Seitenschiffes seine weiße, mit farbigen Mosaikbändern durchflochtene Marmorverkleidung erhalten; das hohe Mittelschiff und der rechte Theil

harren im sauberen Versatzmauerwerk der Verblendung, wie der dazu erforderlichen Gelder.

Unter strenger Beibehaltung der verschiedenen Horizontallinien der bestehenden Seitenfaçaden und Wiederholung der dort (an den breiteren Widerlagspfeilern) angewandten Incrustationsmotive bauen sich die, die dreischiffige Theilung bezeichnenden, scharfkantigen Pfeiler in die Höhe, zwischen denen die vorhandenen Oeffnungen des Portales und der Rosette ihre Durchbildung finden. Der abschließende Giebel ist noch nicht sichtbar, da eine Zeit lang über die Art der Giebelbildung Meinungsdifferenzen schwebten, die typische Form in Mißkredit gerathen schien. Das Projekt de Fabris' weist bekanntlich die nationale Dreigiebeltheilung mit der Trennung durch Tabernakelthürmchen, im Schema also entsprechend den Domen von Siena, Orvieto ꝛc., auf. An den durch die herübergenommenen Horizontallinien in Etagen gegliederten Pfeilern sind über dem Sockelstück Nischen für die sitzenden Figuren der Evangelisten angeordnet. Das Nebenportal hält sich in Form und Durchbildung an die Porta Mandorla der Seitenfront, in der Tiefe der Portalnische zieht sich ein breites Band herauf, in welchem in Füllungen Brustbilder von Engeln mit Ornamentranken abwechseln, die Ecken erhalten Pilaster mit vorgestellten Figurennischchen und Spitzthürmchen, das Giebelfeld zeigt in breiter, kleinmustriger Mosaikumrahmung im Medaillon das Brustbild Christi als Dulder, von Engeln umschwebt Im Portalbogen selbst soll ein Mosaikbild — hier, nach dem Entwurf, die Anbetung Christi, auf der anderen Seite die Grablegung — Aufnahme finden, dessen Stelle vorläufig eine gemalte Imitation Prof. Cassioi's vertritt. Die Portalspitze, mit einem geflügelten Engelchen gekrönt, reicht bis an die Rosette hinan. Darüber schließen die drei Nischen mit den überlebensgroßen Figuren der Apostel die Partie unter dem Balkon ab, der, wie er den ganzen Bau umgiebt, auch an den Pfeilern in voller Ausladung beibehalten ist, über den Nischen aber sich an die Fläche zieht, um von dem Bildschmuck des sich einst darüber setzenden Giebels nichts zu verdecken.

Vervollständigen wir nach dem großen, in S. Croce aufbewahrten Entwurf das Ganze, so sehen wir zunächst das reiche Hauptportal das mächtige Mittelschiff fast in ganzer Breite ausfüllen; die die Portalpfeiler zur Seite flankirenden gewundenen Säulen tragen in Kämpferhöhe unter vortretenden Baldachinen die Statuen irgendwelcher heiliger Männer, die Pfeiler selbst laufen dahinter fort und endigen in Nischenthürmchen mit Engelsfiguren; Maria, von Engeln umgeben, zu Füßen das anbetende Volk, in dem Giebelfelde, das auf vorspringenden Tragsteinen als Krönung eine wohl zu schwere Tabernakelnische aufnimmt, welche die Mitte der über die ganze Façade gehenden Apostelnischen hält. Ihren Sitz nimmt in Ueberlebensgröße wieder Maria mit dem Christuskinde ein. In reicher quadratischer Umrahmung folgt die große Mittelrosette in gleicher Höhe mit den die Seitenschiffe krönenden Giebeln; ihr Rundfenster liegt frei, da eine Fortsetzung des sich vor den Seitenschiffen hinziehenden Balkons hier glücklich vermieden ist. Ueber der leider mit den übrigen Bautheilen nicht gut in Verbindung gesetzten Rose erhebt sich der als gleichseitiges Dreieck aufgesetzte Giebel, von einem Kreuze gekrönt und von je einem Tabernakelthürmchen flankirt.

Dem, der nicht mit den Augen der Menge hinanblickt, noch durch die Brille eines beliebigen Zeitungsrecensenten zu sehen pflegt, sondern gewöhnt ist, mit dem fachmännischen Maßstab an ein Kunstwerk heranzutreten, wird sich zunächst die Frage aufdrängen, ob nun hiermit jenen ersten hochgestellten Anforderungen des Senates vom Jahre 1294 oder 1332 und den daraus für die weitere Zukunft gewissermaßen entstandenen Verpflichtungen Genüge geleistet ist. Ich glaube kaum; mir wenigstens kann selbst die bewunderungswürdige technische Ausführung über so manche Mängel nicht hinweghelfen, die sowohl in der Anordnung im Großen und Ganzen liegen, als auch in der Farbenanwendung auftreten, welche oft ein feineres Gefühl wünschenswerth erscheinen läßt. Zerreißt einerseits das Ueberwiegen der in horizontaler Schichtung nach dem Schema der Seitenfaçaden angewandten farbigen Streifen und Mosaikbänder das doch zunächst zu betonende architektonische Gerippe, so werden auch die Pfeiler, namentlich an der Ecke, durch die fast gleichwerthige Etagentheilung und durch die kleinlichen, als Fenster mit schwarzem Hintergrunde charakterisirten Incrustationsmotive um alle Wirkung gebracht. Der erforderliche Eindruck des Aufstrebens ist aufgehoben, die Eckpartie in einer für das Auge unangenehmen Weise — und das nur zu Liebe der simplen Symmetrie mit den Seitentheilen — abgeschwächt. Das Portal wie die drei krönenden Nischen stehen losgelöst für sich allein in der Fläche, während ein enges, organisches Zusammenschließen der drei Portale untereinander in der ganzen Breite der Front verlangt werden mußte, wenn anders die aus so vielen alten Vorbildern sich ergebenden Gesetze kirchlicher Baukunst nicht bei Seite gesetzt werden sollten. Dem gegenüber können Mängel wie das oft zur Anwendung gebrachte Roth als Deckprofil, die durch Einfügung des gleichen, schwarzgrundigen Fenstermotivs zerrissene Sockelpartie und die von Or Sanmichele herübergenommene Spielerei des Schachbrettmuster-Hintergrundes in den Figurennischen als nebensächlich übergangen werden. Alle diese Mängel scheinen mir zunächst von dem Grundfehler des zu ängstlichen Festhaltens an den zweifellos unschönen Theilungen der Langseiten, mit denen allein es doch nicht gethan ist, auszugehen. Hätte der Architekt sich

den Thurm Giotto's in Bezug auf die Verhältnisse in der Gliederung und auf die ruhige Farbenwirkung zum Muster genommen, so würde er jedenfalls zu einer glücklicheren Lösung gelangt sein.

Manches wirkt auch im Projekt besser, was die Ausführung geändert hat; so sind die Sockelpartien mit ihren Evangelistenemblemen statt der Fenster dort einheitlicher, die Portale schließen sich eng an die hier noch abgestumpften Hauptpfeiler an, ihre Zusammenhangslosigkeit mildernd; durch die Annahme helleren Materials ist mehr Harmonie erzielt, als sie je von der Verwitterung selbst in Jahrhunderten zu erwarten ist, da die durchgehenden farbigen Schichten zum Weiß zu dunkel, der grüne Marmor ohnehin fast schwarz wirkt.

Ich bedauere, daß bei Feststellung der Ausführungspläne das viele Vorzüge bergende 64. Konkurrenzprojekt des Dänen Wilhelm Petersen nicht mehr zu Rathe gezogen worden ist. Dadurch ist eine Zersplitterung in's Kleinliche fortgeschleppt worden, wo der ganze Aufwand monumentaler, dichterischer Kraft einzusetzen war, und die Idee ist nicht im gleichen Schritt mit der meisterhaften, technischen Durchführung geblieben. Herr de Fabris hat jedenfalls seine großen Verdienste, deren geringstes sicher nicht seine anerkannte Uneigennützigkeit und die Gewissenhaftigkeit ist, mit der er die vorhandenen geringen Mittel zu Rathe hält. Diese Verdienste schmälern zu wollen, liegt mir durchaus fern. Meine Worte gelten der Sache, und deshalb kann ich auch das Urtheil des Professorenkollegiums der Akademie nicht unterschreiben, welches mittelst Dekrets ihren Präsidenten de Fabris der Nachwelt sofort neben Arnolfo, Giotto und Brunellesco überliefert wissen will, oder ich hätte eben zugestehen müssen, daß seine Schöpfung neben der großartigen Grunddisposition Arnolfo's, neben dem Maler-Genie Giotto's und der Kuppelanlage Brunellesco's, von der eine neue Epoche datirt, für die Vollendung von Santa Maria del fiore an Größe und Herrlichkeit alles Menschenmögliche biete.

Florenz, im Januar 1880.

Fr. Otto Schulze, Architekt.

Die Markuskirche in Venedig.

und der

englische Protest gegen die Neuaufführung ihrer Façade.

(Fortsetzung.)

Doch zurück zur Sache. Mittlerweile erschien endlich der Text der Bittschrift, welche von Oxford aus an den italienischen Minister der öffentlichen Arbeiten (irrthümlicher Weise an diesen) durch Meetingsbeschluß abgesandt war, in den hiesigen Blättern. Es wurde in letzteren der von würdigem reinstem Gefühle für Erhaltung des Guten und Schönen durchdrungene Ton des Schriftstückes anerkannt. In dem „Memorial“ selbst, welches in London mit zahlreichen Unterschriften bedeckt wurde, unter denen sogar Namen wie der Lord Beakonsfield's nicht fehlten, wird auf die hohe künstlerische und geschichtliche Bedeutung von S. Marco hingewiesen. Der Schmerz über den Verlust der originalen Façade, so wie der Vorhalle mit den in der Kunstgeschichte einzig dastehenden Mosaiken würde in ganz Europa ein sehr tiefer sein. Es wird ferner ausgeführt, wie es bedeutenden Männern von Fach durchaus nicht unumgänglich nöthig erscheine, den Bautern abzutragen. Man bitte den Minister, seiner Regierung zu empfehlen, kein Mittel unversucht zu lassen, um durch Anwendung technischer Mittel ohne Abtragen dem Bauwerk die nöthige Stabilität wiederzugeben. Am Schlusse wird gebeten, eine allzuerregte Sprache, ein allzuinständiges Bitten, entschuldigen zu wollen, da nur die Dankbarkeit gegen Italien, dieses Land, das, Aller Lehrmeister, auch Allen und besonders England durch Sympathie verbunden sei, zu solchem Schritte habe veranlassen können.

Am 28. Nov. erschienen im „Diritto“ der Text eines Rapportes, welchen der Minister des Kultus an den italienischen Gesandten in London geschickt haben soll, wahrscheinlich zur Uebermittelung an die Bittsteller. In diesem Rapport wird ausgeführt, daß die Regierung schon vor längerer Zeit die nöthigen Anordnungen getroffen habe, um die Markuskirche bei der Restauration als geschlossenes, unversehrtes Ganzes zu erhalten. Als man am Hauptportale mit der Renovirung angefangen habe, sei es die Regierung gewesen, welche die der Kirche hierdurch drohende Gefahr abgewandt habe. Um so mehr habe sich das Ministerium der Sache angenommen, als es mit den nöthigen Mitteln ausgestattet worden sei, eine der Würde des Monumentes entsprechende Restauration vornehmen zu lassen. Das Ministerium habe im vergangenen Mai den Präfekten Venedigs aufgefordert, die „Kommisssion zur Erhaltung der Monumente“, einzuberufen, damit dieselbe den Stand der Dinge untersuche, und erwarte auch das Urtheil derselben. Ueberdies habe es befohlen, eine Inspektion des Bauwerkes und seiner Restauration vorzunehmen, welche letztere denn auch verwerflich befunden worden sei. Es wäre in Folge dessen strenge Ordre an die „Fabricieria“ (Kirchenverwaltung) an S. Marco ergangen, bis auf Weiteres keine Hand an die Restauration, weder der Mosaiken noch irgend welcher anderen Theile der Kirche, legen zu lassen. Man hoffe, daß wenn diese Entschließungen und Verordnungen England zur Kenntniß gebracht sein werden, die Meetings und überhaupt die ganze Agitation aufhören könnten, welche bei so ge=

ringer Kenntniß des wirklichen Sachverhalts leichtsinniger und übertriebener Weise in Scene gesetzt worden seien.

Dieses Schriftstück ist von derselben Regierung erlassen, deren frühere Vertreter vor zwei Jahren die Unternehmer der Restauration mit Orden und Auszeichnungen beglückten! Jedenfalls eine Umkehr zum Besseren. Am 21. Novbr. suchte der Maler H. Wallis in einem sehr ruhig und ernst gehaltenen Schreiben im „Rinovamento" die Gemüther in Venedig zu beruhigen, indem er von Neuem versicherte, daß er in keiner Weise die gegen ihn stets so ungemein liebenswürdigen Venezianer habe beleidigen wollen und nur Liebe zur Kunst ihn zu jenem Schritte veranlaßt habe. Die Zeitung knüpfte als Kommentar an diesen Brief die Aufzählung einer ganzen Reihe von verfehlten Restaurationen in England an, durch welche herrliche wichtige Bauten völlig zu Grunde gerichtet worden seien: Aufzeichnungen, die aus einem Artikel der „Daily News" genommen sind, welche sich mit der Angelegenheit ebenfalls eingehend beschäftigten. Es folgt dann eine Uebersicht des Protokolls des in Oxford gehaltenen Meetings: die Leser werden mir indeß gerne erlassen, in alle Einzelheiten dieser langen Erörterungen, in welchen sich stets Gleiches wiederholen muß, näher einzugehen. Unerwähnt jedoch kann nicht bleiben, daß besonders einige zum Druck gelangten Worte des berühmten und um die Kenntniß und Würdigung von Venedigs Kunstschätzen hochverdienten Oxforder Professors Ruskin böses Blut in Venedig und ganz Italien gemacht haben. Er sagt dort: „In diesem Augenblicke versammelt man sich in Venedig, um die totale Zerstörung der östlichen Markusfaçade und deren Wiederaufbau nach eigenem Entwurf zu eigenem Gewinn zu beschließen." Ein gewisser Eugenio Morpurgo suchte in einem Artikel zu beweisen, wie ganz unerhört es von Ruskin sei, die Venezianer für so verächtlich zu halten, daß sie nur um des gemeinen Gewinnes willen die Markuskirche niederreißen und wieder aufbauen wollten. Allerdings mag es gefährlich sein, solche Ansichten wie diejenigen Ruskin's auszusprechen und solche Beschuldigungen den Leuten in's Gesicht zu schleudern. Sie scheinen jedoch nicht so ganz unbegründet zu sein. Zum Glück sind es jedoch nicht die Venezianer als solche, sondern nur einige Wenige, welche die Restauration der Kirche als ein Geschäft betrachten und, wie allgemein gesagt wird, schon recht schön dabei verdient haben. „Saturday Review" antwortet Ruskin auf seine Beschuldigungen in einem heftigen Artikel, warnt vor dergleichen noch nie dagewesenen Einmischungen in die künstlerischen Angelegenheiten anderer Nationen und giebt zu bedenken, wie eben doch die eingreifendste Restauration nöthig sei, wenn den Herren Bewunderern nicht eines schönen Tages die ganze Herrlichkeit auf den Kopf stürzen solle.

Am 30. Nov. vertheidigte sich die oben genannte Kirchenverwaltung in einem offenen Schreiben in der „Gazetta di Venezia" gegen die in dem Artikel des „Diritto" und dem offiziösen Rapport zwischen den Zeilen zu lesenden Beschuldigungen und erklärte jenen sogenannten Rapport als völlig untergeschoben und erfunden, um den ganzen Haß des Publikums in und außerhalb Italiens auf die Kirchenverwaltung als den allein schuldigen Theil zu wälzen. Sie erklärt, daß sie, seit die Regierung allein die Kosten der Restauration mit jährlich 50,000 Frcs. bestreite, völlig machtlos geworden sei in Sachen der Restauration und, völlig von der Regierung abhängend, weder Schlimmes noch Gutes wirken könne. Es seien unter ihren Mitgliedern gewiß manche, welche mit der Restauration unzufrieden seien, und so oft es möglich gewesen, habe sie größeren Schaden zu verhüten gesucht aus Liebe zu dem ihr anvertrauten Kleinode.

Es mag den Lesern ebenso wie mir schwer werden zu ergründen, ob die Regierung auf Englands Protest geantwortet hat oder nicht. Jedenfalls zeigt dieser Auszug aus den Tagesblättern zur Genüge, wie schief es um die ganze Restaurationsangelegenheit steht, daß Niemand die Verantwortung schließlich tragen will und daß trotz des besten Willens aller Bessern hier und trotz der unklugen, ja unberechtigten Einmischungen der Fremden die alte Markusfaçade fallen wird, wenn nicht ein Wunder geschieht. Es ist möglich, daß man jetzt mit aller denkbaren Rücksicht und im Gefühle schwerer Verantwortung äußerst behutsam von Neuem Hand anlegen wird. Doch steht beinahe eher zu befürchten, daß man jetzt erst recht auf das Niederreißen verbissen wird, (erleben wir doch in Nürnberg Aehnliches; je heftiger gegen das Abtragen der Nürnberger Mauern und Thürme protestirt wird, desto lustiger läßt man dort niederwerfen), um dann die Welt durch das schöne Neue zu verblüffen.

A. Wolf.

(Schluß folgt.)

Kunsthandel.

F. **Von den vom Berliner Kunstgewerbe-Museum** zu beziehenden Lichtdrucken und Photographien ist soeben ein neues Verzeichniß erschienen, das ein ansehnliches Heft bildet und ein für Sammlungen und Unterrichtsanstalten, sowie auch für weitere Kreise von Kunstfreunden, Künstlern und Kunstgewerbetreibenden von Interesse sein durfte. Den Grundstock der im Laufe der Zeit mehrfach vermehrten Collection bilden die nach Gruppen geordneten Aufnahmen von gegen 300 der hervorragendsten kunstgewerblichen und plastischen Arbeiten der Zeughaus-Ausstellung im Jahre 1872, die bekanntlich zum ersten Male ein überraschend reiches Bild des in Berlin und der nächsten Umgebung der Hauptstadt vorhandenen Kunstbesitzes vorführte. Daran

reihen sich gelegentliche spätere Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände mannigfachster Art und schließlich die Lichtdrucke nach sämmtlichen Stücken des Lüneburger Rathssilberzeuges. Außer der kurzen Beschreibung sind den einzelnen Nummern durchweg die erforderlichen Angaben über Herkunft, Material, Technik, Maße und Aufbewahrungsort der Originale beigefügt.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. F. **Die Pergamenischen Skulpturen des Berliner Museums** sind seit Kurzem auch dem größeren Publikum zugänglich und werden mit Eifer besichtigt, obwohl ihre jetzige Lage am Boden immer noch keine für die Betrachtung günstige ist. Als vorläufige Unterkunft, bis zu einem größeren neuen Museumsbau Rath wird, ist die Rotunde des alten Museums in Aussicht genommen, in deren Interkolumnien wenigstens die Hauptstücke des großen Frieses Platz finden werden. Gleichzeitig hat man mit der Reinigung der Fragmente von dem Kalk begonnen, die sich mit Sicherheit nur auf mechanischem Wege erreichen läßt, auf diesem indessen auch wohl gelingt, wie die bis jetzt gewonnenen Resultate zeigen — Was wir als letzte Ausbeute von Pergamos her noch erwarten, sind hauptsächlich architektonische Details, welche im Stande sein werden, uns alle Ordnungen der als Trümmer entdeckten Gebäude klar zu machen. Diese Bausteine sind bereits unterwegs und werden den Anfang zu einer besonderen architektonischen Abtheilung des Berliner Museums bilden. Dies ist gewiß ein höchst wünschenswerthes Unternehmen, für welches wir den bei den pergamenischen Ausgrabungen Betheiligten zu um so größerem Danke verpflichtet sind, als die Fortschaffung der Lasten keine leichte Aufgabe war, ein einziges Säulenkapitäl wiegt beiläufig 50 Centner. Das Speziellere über die Gebäude und Funde, die in Pergamos zu Tage gefördert sind, wird die wißbegierige Mitwelt gegen Ostern aus einer Monographie erfahren, an welcher gearbeitet wird. Ueber die Gestalt des denkwürdigen Altarbaues heute nur soviel: Ueber einem dreistufigen Krepidoma erhob sich auf quadratischem Grundriß ein massiver Bau, auf dessen Plattform von einer Seite her eine Freitreppe führte, während auf den anderen drei Seiten die Gigantomachie sich herumzog. Auf diesem Unterbau erhob sich ein gesäulter Rundbau, auf welchem erst der eigentliche Altar gestanden hat. Im Innern dieses Rundbaues befand sich dann der kleinere Fries, welcher Lokalsagen der Pergamener behandelt, wie es scheint, hauptsächlich Mythen des Telephos. Eine speziellere Analyse dieses kleineren, nicht vollendeten Hochreliefs wird erst möglich sein, wenn es besser placirt und gereinigt ist. An einzelnen Stellen ist es vorzüglich erhalten und zeigt eine geradezu erstaunliche Technik. Es scheint uns aber — soweit bis jetzt solche Urtheile möglich sind — zu beweisen, daß in Pergamos Praxitelische und Lysippische Einflüsse sich bereits verschmolzen hatten zu einem neuen Stil, wie wir ihn wohl in allen späteren Schulen, bis zu der akademisch-manierirten neuattischen hin, annehmen müssen.

F. **Der Abgußsammlung der Königlichen Museen in Berlin** wird demnächst eines der kunstgeschichtlich interessantesten Bildwerke der deutschen Renaissance, die aus der Werkstatt Peter Vischer's stammende Statuette des Apollo als Bogenschützen, eingereiht werden, deren Bronze-Original sich nebst dem bisher einzigen Abguß desselben im Germanischen Museum zu Nürnberg befindet. Die zur Herstellung des letzteren bereits vor einigen Jahren von der bekannten Berliner Gipsgießerei von G. Eichler angefertigte, trefflich gelungene Form ist seltsamer Weise bis jetzt völlig unbenutzt geblieben und erst vor Kurzem wieder zu neuem Gebrauch zusammengestellt worden. Auch anderen Sammlungen bietet sich damit die wünschenswerthe, zunächst von dem Berliner Museum benutzte Gelegenheit zum Erwerb der durchaus eigenartigen, kühn und lebendig bewegten Figur, die, von verschiedenen Seiten sehr verschiedenartig beurtheilt, von der neuesten Forschung (vgl. Bergau in Dohme's „Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande", Bd. II, Heft 15, S. 39 und 49) dem gleichnamigen Sohne des älteren Peter Vischer zugeschrieben und auf einen Kupferstich des Jacopo de' Barbari zurückgeführt wird, während das breit ausladende, von vier Delphinen mit daraufsitzenden Flügelknaben eingefaßte und mit Masken und Muscheln, mit Blattwerk und allerhand Gethier dekorirte, sowie mit der Jahreszahl 1532 versehene Postament wohl als eine Arbeit Hans Vischer's, des späteren Leiters der altberühmten Erzgießerei, zu betrachten ist.

Zeitschriften.

The Academy. No. 403 u. 404.

Ch W. Kett, Rubens, von W. H. J. Weale. — Die Votivkirche in Wien, von E. T. S. Pattison. — Archaeological notes on a tour in southern Italy, von Fr. Lenormant. — The Henderson collection of pottery etc., von C. Monkhouse. — Fr. Lenormant, La monnaie dans l'antiquité, von P. Gardner. — Church architecture in Cyprus, von Greville J. Chester.

L'Art. No. 266.

De l'influence générale de l'art sur l'industrie, von E Levasseur. — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Mérimée, critique d'art. Salon de 1839, von M. Tourneux.

Deutsche Bauzeitung. No. 6—9.

Gottfried Semper. — Die Fürsorge des preussischen Staates für seine Kunst-Denkmale. — Die Wiederherstellung der alten Kapelle im Königl. Schlosse zu Berlin.

Christliches Kunstblatt. No. 2.

Die 53. Ausstellung der Kgl. Akademie zu Berlin. — Die Kapelle zum h. Blut in Dobberan und die Wiederherstellung ihrer Wandmalereien, von C. Andreae. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 2.

Questions d'art à l'ordre du jour. — M. Lacroix, Le dix-septième siècle.

Muster-Ornamente aus allen Stilen. No. 3.

Griechische Vasenbemalungen. — Römische Eck-Akroterie in Marmor aus der Villa Pamfili in Rom, verzierter Eierstab. — Vorder- und Seitenansicht des Kämpfers und des Bogens aus dem Saale des Hauses Mesa in Toledo. — Romanische Deckenmalerei in der Michaelskirche zu Hildesheim aus dem Anfange des 13. Jahrh. — Füllung von den gothischen Chorstühlen der Cathedrale zu Tarnow in Galizien (15. Jahrh.) — Fries-Verzierungen von einem Schranke in der Kirche zu Nördlingen (Ende des 16. Jahrh.) — Marmornes Weihwasserbecken im Dome von Pisa, Brunnen in Sta. Croce in Florenz, Brunnen in S. Marco in Florenz. — Aus Blech getriebene, theilweise durchschlagene, ehemals vergoldete Schiffsmastenspitzen aus dem Palast Morosini in Venedig. — Holz-Intarsia-Ornamente im Cambio zu Perugia, von A. Mercatello. — Ornamente aus Comburg, Pilasterverzierungen vom Portale der Kirche zu Frenisheim. — Schmiedeeisernes Oberlichtgitter aus Frankfurt a. M. (17. Jahrh.), Schmiedeeisernes Gitter im Dom zu Braunschweig. — Console vom Heidelberger Schloss, Pilaster-Console und Kamin vom sog. Hause der Agnes Sorel zu Orléans. — Friese in Stuck aus dem herzogl. Palaste in Mailand, von G. Albertolli.

The Portefolio. No. 122.

George Reid, Jedburgh. (Mit Rad.) — Cambridge von J. W. Clark. (Mit Abbild.) — J. D. Harding, von W. Walker.

Repertorium für Kunstwissenschaft. No. 2.

Rubens nach seinen neuesten Biographen, von H. Hymans. — Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei der Renaissance-Zeit, von H. Janitschek. — Die älteren Glasgemälde des Strassburger Münster, von Julius Janitsch. — Gottfried Semper, von B. Bucher. — Berichte und Mittheilungen aus Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Auktions-Kataloge.

C. J. Wawra, Wien. Französische Kupferstiche des XVIII. Jahrhunderts aus Privatbesitz Versteigerung am 23. Februar. (893 Nummern.)

Rudolph Lepke, Berlin. Oelgemälde, Aquarellen und Kupferstiche etc worunter der Nachlass des Wirklichen Geh. Rathes Keller und des Dir Passalacqua. Versteigerung am 17. Februar. (355 Nummern.)

B. Wahnschaffe, Kunsthandlung, **München.**

Soeben erschien der

Allgemeiner Kunstausstellungs-Kalender

pro 1880.

„Nach Originalbericht".

Bedeutend vermehrte Ausgabe.

Preis 50 Pf. (2)

Kunst-Auktion in Hannover.

Versteigerung einer werthvollen Sammlung von Kupferstichen, Radirungen etc.,

am Mittwoch den 3. März und folgende Tage.

Catalog, ca. 5 Bogen, wird auf Verlangen gratis u. franco versandt.

Hannoversches Kunst-Aktionshaus.
(Gustav Othmer), Hannover. (1)

Die periodischen Ausstellungen

des

rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1880

werden stattfinden während der Monate

April zu **Mainz**, Mai zu **Darmstadt**,
Juni zu **Heidelberg**, Juli zu **Mannheim**,
August zu **Baden-Baden**, September zu **Freiburg i. B.**,
October zu **Carlsruhe**, November zu **Hanau**,

Die Kunstvereine der Städte Baden-Baden, Carlsruhe, Darmstadt und Heidelberg veranstalten außerdem während des ganzen Jahres (3)

permanente Ausstellungen.

Näheres wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten bereitwilligst mitgetheilt werden.

Darmstadt im Januar 1880.

Der Präsident des rheinischen Kunstvereins
Dr. Müller, Geheimer Oberbaurath.

In meinem Verlage erschien:

VORSCHULE

ZUM

STUDIUM DER KIRCHLICHEN KUNST

VON

WILHELM LÜBKE.

SECHSTE STARK VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE.

MIT 226 HOLZSCHNITTEN.

gr. 8. broch. 6 M., elegant gebunden 7 M. 50 Pf.

Kleine Mythologie

der Griechen und Römer.

Unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten und die vorzüglichsten Kunstdenkmäler bearbeitet

von **Otto Seemann,** Oberlehrer am Gymnasium zu Essen.

Mit 63 Holzschn. 1874. 8. br. *M.* 3; eleg. geb. *M.* 4.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung

zum

Genuss der Kunstwerke Italiens

von

Jacob Burckhardt.

Vierte Auflage.

Unter Mitwirkung des Verfassers u. anderer Fachgenossen bearbeitet

von

Dr. **Wilhelm Bode.**

I. Theil:

ANTIKE KUNST.

br. M. 2,40; geb. M. 3,30.

II. Theil:

KUNST DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE.

br. M. 9,80; geb. M. 11.20.

DIE

GRIECHISCHEN VASEN

ihr Formen- und Decorationssystem.

44 Tafeln in Farbendruck,

herausgegeben von

Theodor Lau.

Mit einer historischen Einleitung und erläuterndem Texte

von

Prof. Dr. **H. Brunn** u. Prof. **P. F. Krell.**

Folio. In Mappe 56 M.

SCHLOSS STERN

bei Prag.

Nach Originalaufnahmen herausgegeb. von **Ph. Baum.**

Autographirt von demselben und M. Haas.

40 Tafeln. gr. Fol. cart 16 Mark.

Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark.

Die Galerie zu Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chines. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 16 M.

Die K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien

bringt zur öffentlichen Kenntniss, dass um den vom verstorbenen k. k. Feldkriegs-Registrator **Josef Benedict Reichel** gestifteten **KÜNSTLER-PREIS** hiemit die Concurrenz eröffnet wird, u. z. um den pro 1879 für einen **Maler** und um den pro 1880 für einen **Bildhauer oder Medailleur** entfallenden Preis im Betrage von je 1500 fl.

Nach dem Wortlaute der Stiftungs-Urkunde vom 17. Mai 1808 soll dieser Preis: „Den Künstlern in den k. k. Erblanden, u. z. demjenigen Maler, (Oel- und Miniatur-Maler), wechselweise auch demjenigen Bildhauer (dessen Werk mag eine Statue oder Gruppe oder halberhabene Arbeit sein) und Medailleur, welcher in der Abbildung oder Ausführung eines Gegenstandes, dessen Wahl dem Künstler freisteht, nach einstimmiger Erkenntniss der Akademie die Leidenschaften und Empfindungen der Seele am meisterhaftesten ausdrückt oder dafern sich nicht immer Künstler fänden, die sich im ausdrucksvollen historischen Fache vorzüglich auszeichnen sollten, auch demjenigen Maler was immer für einer Gattung oder Bildhauer oder Medailleur ertheilt werden, welcher in dem Theile seiner Kunst etwas besonders Vorzügliches und Meisterhaftes, wodurch er sich vor anderen gewöhnlichen Künstlern seines Faches auszeichnet, hervorbringen wird."

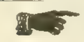
Unter „Künstlern in den k. k. Erblanden" versteht die Akademie solche Künstler, welche in den k. k. Erblanden wohnen und künstlerisch wirken.

Künstler, welche den Reichel'schen Preis schon einmal erhalten haben, sind von der Concurrenz um denselben ausgeschlossen.

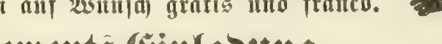
Die vom Professoren-Collegium der k. k. Akademie zu vollziehende Zuerkennung dieser Preise wird auf der heurigen **Jahresausstellung im Künstlerhause in Wien**, welche vom 15. März bis 17. Mai 1880 dauert, stattfinden.

Jeder dort ausstellende Künstler, der bei Einsendung seines Werkes nicht ausdrücklich erklärt hat, an der Concurrenz **nicht** theilnehmen zu wollen, wird als Bewerber um diesen Preis angesehen werden.

Eine besondere Anmeldung der um den Reichel'schen Preis concurrirenden Kunstwerke hat also **nicht** stattzufinden; solche sind vielmehr, wie jedes zur bezeichneten Jahresausstellung bestimmte Werk, bis längstens 20. Februar **im Künstlerhause** anzumelden und bis 1. März, beziehungsweise 6. März (für Nicht-Wiener), dorthin abzuliefern.



Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco.



Abonnements-Einladung

auf die

Schlesische Presse

große politische Zeitung.

Für die Monate **Februar** und **März** c. eröffnet die „Schlesische Presse", **täglich drei Ausgaben,** mit der Gratis-Sonntags-Beilage **„Deutsche Familien-Blätter"**, ein neues Abonnement zum Pränumerationspreise von

4 Mark 17 Pfg für beide Monate zusammen

bei allen Postanstalten in Deutschland und Österreich-Ungarn incl. Postzuschlag für täglich dreimalige Versendung.

Neu hinzutretende Abonnenten erhalten gegen Einsendung der Postquittung das mit allgemeinem Beifall aufgenommene Werk:

Die neue deutsche Rechtspflege.

Anleitung für den Proceßbetrieb durch die Rechtsuchenden im Proceßverfahren nach der deutschen Civilproceßordnung.

Gemeinfaßliche Darstellung der deutschen Concursordnung und des deutschen Strafgesetzes und Strafvollzuges.

Von **Dr. E. Wolff.**

und den

Familien-Kalender der „Schlesischen Presse" pro 1880

gratis und franco nachgeliefert.

Allen amtlichen Bekanntmachungen und geschäftlichen Anzeigen sichert der große Leserkreis, den die „Schlesische Presse" nachweislich besitzt, weiteste und wirksamste Verbreitung. Insertionsgebühr pro Zeile nur 20 Pf., Arbeitsmarkt nur 15 Pf. (3)

Breslau, im Januar 1880.

Expedition der „Schlesischen Presse".

Preisermässigung!

In Sam. E. Taussig's Antiquariat in Prag ist in neuen Exemplaren vorräthig:

Kalligrafische Denkmale,

entnommen aus

Handschriften böhmischer Bibliotheken,

gez. v. J. Scheiwl,

Text v. **J. Erazem Wocel.**

Prag 1869. fol. obl. 2 Hefte. 11 Blatt in Chromolithographie.

Statt M. 24.— nur M. 14.—.

Enthalten, Copien der effectvollen Initialen des Wyschehrader Evangeliars (im Besitze d. kk. Univ.-Bibl. in Prag) eines der ältesten Denkmale böhmischer Kunst aus dem XI. Jahrhundert in feinster Ausführung. (1)

Von Hermann Vogel in Leipzig ist zu beziehen:

Le Peintre-Graveur Hollandais et Belge du XIXme Siècle. Par **T. Hippert et J. Linnig.** Gr. 8. I—IV. Partie. 32 Mark.

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16. Kataloge gratis und franco. (7)

Kunst-Verein

in Hamburg

fordert Künstler und Verleger auf, zu Vereinsblättern passende Stiche bis 1. April 1880 einzusenden. Bedarf circa 1200.

(1) **Der Vorstand.**

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Geschichte

der

Architektur,

von den

ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von

Wilh. Lübke.

Fünfte verm. u. verb. Auflage.

Mit 782 Illustrationen.

2 Bände. gr. Lex.-8.

br. 20 Mark, geb. 23 Mark 50 Pf.

In feinem Halbfranzbande (Liebhaberband) 32 Mark.

Hierzu eine Beilage von Heinrich Keller in Frankfurt a. M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

19. Februar



Nr. 19.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Alfred Woltmann †.

Seit dem Tode Albert von Zahn's wird keine Trauerkunde die Freunde dieser Blätter so tief und schmerzlich berührt haben, wie die Nachricht von dem am 6. dieses Monats erfolgten Hinscheiden Alfred Woltmann's. In rastloser Arbeit dem Tode trotzend, suchte er an der Küste Liguriens Heilung für die verzehrende Krankheit, die ihn seit Monaten ergriffen, und fand hoffnungslos daniederliegend in Mentone sein frühes Grab. Den Verlust zu würdigen, den die Wissenschaft, der er mit ebenso großer Schaffensfreude wie edelstem Freimuth diente, durch seinen Tod erlitten hat, wird die Aufgabe eines späteren Berichtes sein. Doppelt tief empfinden ihn der Herausgeber wie der Verleger dieser Zeitschrift, der er von dem ersten Tage ihres Entstehens an ein treuer Mitarbeiter war. Der Dank dafür sei ihm an dieser Stelle aus bekümmertem Herzen nachgerufen.

Die projektirten Erzthüren für den Dom zu Köln*).

Es ist beinahe in Vergessenheit gekommen, daß unser Ludwig Schwanthaler es war, welcher, nachdem der greise Konrad Eberhard der Einladung M. Boisserée's nicht entsprach, die prächtigen Portalrahmen am Kölner Dom, dem vollendeten Wunderbau in germanischer Architektur, schuf. Das sind edle Figuren und erhabene Reliefskulpturen, die den schönsten dieser Art in altdeutscher Kirchenbaukunst sich kühn an die Seite stellen. Nun ergeht aus der Stadt der Drei Könige, welche drei Kronen in ihrem Wappen hat, eine neue Aufforderung an die Künstler, nämlich zur Preisbewerbung mit je einem Modelle und des Weitern mit Zeichnungen zu 48 Scenen, welche als großartiger Bilderkreis an vier Domthoren in Erzguß zur Ausführung gelangen sollen. Das Programm schreibt zwar Motive vor, ist aber offenbar nicht kategorisch bindend, so wenig wie sonst versuchsweise Baupläne und erste künstlerische Projekte; daher lohnt es sich wohl zu Ehren des Zeitalters, welches das sechshundertjährige Bauwerk der weltberühmten Kathedrale zu Ende führt, mit Originalentwürfen hervorzutreten. Unmöglich kann es Aufgabe der Kunst sein, bei diesem unerreichten Gotteshause bloß die Gedanken früherer Meister zu kopiren, durch Entlehnen von romanischen Domthüren ein geistiges Anlehen zu kontrahiren und die **Unfähigkeit zu eigenen schöpferischen Gedanken** an den Tag zu legen. Die Thore dürfen keine Thorheit enthalten. Im Vergleich zu dem durchgegliederten Steinmetzenbau der rheinischen Metropole ist die noch so riesige Peterskirche in Rom nur ein massiver Mauerkasten, welchen wohl eine kolossale Kuppel krönt, die man eine Himmelfahrt des Pantheon nennen mag, aber nicht die majestätischen Thürme verherrlichen. Doch in einer Hinsicht mag St. Peter's Dom in Rom zum Vorbilde dienen, weil seinen ehernen Pforten zur Glorifikation die Zeitgeschichte von Kaiser und Papst untergelegt ist, z. B. der Triumphzug Eugen's IV. mit Sigismund durch die Straßen der ewigen Stadt 1433.

*) Obschon wir mit einzelnen Anschauungen und Urtheilen, welche der geistvolle und gelehrte Verf. dieses Aufsatzes ausspricht, uns nicht einverstanden erklären können, geben wir seiner beachtenswerthen Aeußerung doch gern unverkürzt Raum. Anm. d. Red.

In einer früheren Periode, wo die Kenntniß der Geschichte noch nicht so weit gediehen war, liebten es Künstler und Kunsthandwerker, sich in Parallelen zwischen dem alten und neuen Testamente zu ergehen, was für unsere Tage ein sehr gewagter Schritt ist; denn wir wissen und denken mehr und sind nicht so leicht zufrieden zu stellen. Was soll z. B. eine Erzplatte mit den Bildern: Abel, Seth, Enos, und gegenüber Sem, Ham und Japhet? Dann Abraham, Isaak, Jakob, andererseits die Königin von Saba auf Besuch bei Salomo? Wir empfangen den Eindruck, daß letzteres Motiv ganz passend für eine abyssinische Kirche wäre, da das angestammte Königsgeschlecht sich ja von Menelik, dem Sohne Salomon's, herleitet. Was sollen Themata, wie Naaman sich im Jordan vom Schorf seines Aussatzes reiniget, und als Gegenbild die Taufe Christi? Steht nicht uns allen der Stifter des Christenthums viel zu hoch, als daß wir den schäbigen Syrer als Vorbild des Weltheilands uns gefallen ließen? Weiter sollen Adam und Eva, die den ermordeten Abel beweinen, — versteht sich in puris naturalibus — das Gegenstück zur Pietà oder dem Leichnam Christi im Schooße der Mater dolorosa abgeben! Zwölf Scenen sollen allein aus dem Leben des Apostelfürsten folgen, woran Rom bei seinem Petersdom nie gedacht hat. Aber wo in aller Welt sollen denn unsere Glaubensprediger und großen Kirchenfürsten, die Kaiser als Schirmherren der Kirche und die deutschen Päpste ihre Stelle finden? Wollen wir das alte und neue Testament erschöpfen? Gehören die Geheimnisse aus dem Leben Christi und die Thaten der Apostel nicht vielmehr in's Innere des Hauses Gottes? Dort sind sie dutzendfältig an Altären und Wänden in Steinbildern, Holzfiguren und Gemälden wiederholt, aber sie passen weniger an Außenthüren. Das vorläufige Programm hat deßhalb bei Künstlern und Kunstfreunden, zumal in München, Nachdenken erregt.

Sprechen wir nicht allen Deutschen aus dem Herzen: **Die neuen Portale am Kölner Dom müssen mit den klassischen Erzthüren Ghiberti's am Baptisterium zu Florenz** wetteifern, im deutschen Geiste entworfen und durchgeführt den Vergleich mit ihnen aushalten! Auch die Signoria der Arnostadt, welche für Kunst und Geistesbildung nach Athen und Rom wohl am meisten geleistet hat, eröffnete 1401 eine Konkurrenz. Selbst **Brunelleschi**, der Baumeister, welcher seiner Zeit einem aus Wälschen und Deutschen zusammengesetzten architektonischen Schiedsgerichte seine Konstruktion der ungeheuren Kuppel über der S. Maria del Fiore vorlegte, betheiligte sich dabei; man sieht sein antikisirendes Probestück neben dem seines ihm an Adel und Empfindung überlegenen Rivalen noch im Museum zu Florenz. Ebenso nahm **Jacopo della Quercia** an dem Wettstreite Theil; das Relief Mariä Himmelfahrt über einer Seitenthür des Domes zeigt Schwung und Großartigkeit. Im Grunde stehen alle drei an der Grenze des alten, von den beiden Pisani mit hohem Geiste vertretenen Stiles und der hereinbrechenden Renaissance. Von vornherein wird hier klar, daß die Auftraggeber nicht auf's Gerathewohl handelten, auch war die Vollendung nicht in kurzer Frist bemessen, sondern als eine Lebensaufgabe erkannt. Ghiberti führte seine Conceptionen in realistischer Weise aus und schichtete die Gestalten und Gruppen malerisch hinter und über einander. Die zwanzig Darstellungen aus dem neuen Testamente nebst den Seitenfiguren der Propheten und Evangelisten nahmen Ghiberti von 1402 bis 1424 in Anspruch. Als dieses eine Seitenportal vollendet war, erklärte die Signoria: „**Nachdem der Meister alle anderen Künstler übertroffen, möge er nun noch sich selber übertreffen**" und übertrug ihm zugleich das Hauptportal, aus welchem man die von Andrea Pisano gefertigten Bronzethüren in die zweite Nebenpforte rückte. In zehn großen Feldern schildert er sofort die Geschichte des alten Bundes, verläßt aber dabei schon den ernsten, alterthümlichen Stil und wird modern, anziehend und seelenvoll. Wie einnehmend sind seine zahlreichen Figuren, wie künstlerisch durchgeführt die Köpfe im anmuthvollen Ornament und Rahmen! Bis 1447 ließ er sich dabei Zeit, ja ganz vollendet wurde das Werk erst 1456, ein Jahr nach seinem Tode.

Bekanntlich erklärte **Buonarroti** diese ehernen Thore für würdig, die **Pforten des Paradieses** zu sein. Er durfte noch mehr sagen: er selbst wäre ohne den Anblick dieser Thüren nicht jener Michel Angelo geworden, der in der Sixtina das jüngste Gericht so allgewaltig malte; und Raffael, hervorgegangen aus der zarten, idealen umbrischen Schule, hätte ohne diese kräftigen florentinischen Vorbilder sich nicht zum Meister der Stanzen und Kartons zu den Tapeten erhoben.

Dieses vorausgeschickt, kommen wir nun zum Programm für die Bronzeportale des Kölner Doms, deren scenische Momente nicht so schnell entworfen sind. Es handelt sich **darum, daß die Auffassung auf der Höhe der Zeit stehe und dem folgenden Jahrtausend genüge**. Wo läßt sich das großartige Drama unseres welthistorischen Hervortretens in der Christenheit im feierlichen Ernste so zur Anschauung bringen, wie hier? Gehören wir Deutsche nicht auch zum christlichen Gemeinwesen, und wo soll unser Antheil am Leben und Wachsthum der Kirche, wo das heilige römische Reich deutscher Nation in seinen Kämpfen und Siegen zur Darstellung gelangen, wenn nicht an unserer über Alles erhabenen Kathedrale? Es handelt sich nicht bloß um eine erzbischöfliche Kirche am Rhein, sondern um das vollendetste Meisterwerk des christlichen Tempelbaues überhaupt. **Die ganze deutsche Nation** hat sich

daran betheiligt und will bis zum Ende zufriedengestellt sein, um so mehr, da die Vollendung als glückliche Vorbedeutung für den Ausbau des Reiches erfaßt wurde. Gleichwie die Münsteruhr zu Straßburg glückverheißend nach langem Stillstand während der Franzosenzeit in unsern Tagen durch Schwilgé wieder in Gang gebracht ist, so gilt der Dom zu Köln vorbildlich für das Wachsthum und die Größe der deutschen Nation. Dieser im Glauben des Volkes wurzelnde symbolische Charakter duldet nichts Fremdes und nichts Kleinliches. Ein Grundfehler des Geschlechts von heute ist die Ungeduld, Alles gleich fertig sehen zu wollen. Wenn die Florentiner sich fünfzig Jahre Zeit ließen, können doch auch die Kölner und wir Deutsche insgesammt warten, damit etwas Rechtes zu Stande komme, was hinter den angestaunten florentinischen Portalen nicht so gar weit zurücksteht, wie die Bronzethüren des Petersdomes in Rom hinter jenen der Taufkirche in der Stadt am Arno. Es ginge am allerwenigsten an, daß die geheime Vorlage in aller Stille genehmigt und die Arbeit schon vergeben wäre, von vornherein also die Preisbewerber nur die Ehre hätten, gelungene Kompositionen von fremder Hand kopirt, modellirt und ausgeführt zu sehen. Der Hauptpreis würde dann in loco bleiben, und von den übrigen, welche der kostspielige Versuch nicht verdrießt, etwa zwei mit ein paar tausend Mark sich abgefunden sehen. Angesichts des Kölner Domes darf kein Bautheil überhudelt werden, darüber ist nur eine Stimme, und die gar zu eilige Begutachtung des „unmaßgeblichen Programms" hat in Köln selbst, wie in Berlin bei Mitgliedern des Reichstages und Landtages, die der Sache näher stehen, den Ausdruck des Bedauerns hervorgerufen, in unserem München aber, das als Kunststadt doch etwas voraus hat, ist die laute Mißbilligung durch die Einsicht zurückgedrängt, daß ja das Dombaukomité selber gerne einverstanden sein wird, wenn nicht bloß Einer, sondern wer Beruf dazu hat, maßgebende Gedanken vorlegt, wenn die Komposition nur durch entsprechendere Vorschläge ihre Ergänzung findet.

Versuchen wir's also mit neueren Entwürfen, welche in einem nationalen Bilderkreis ihren einheitlichen Ausdruck finden mögen, so rechtfertigt sich dieses andere Programm schon aus dem Grunde, weil die gothische Baukunst im Kölner Dom ihren Höhepunkt erreicht, hiermit also rein germanische Motive am Platze sind. Europa ist zwar ein kleiner Welttheil, doch kraft der Ideen der christlichen Freiheit und des sittlichen Fortschrittes übt es seinen umgestaltenden Einfluß auf die ganze übrige Welt. Wir Deutsche aber herrschen im Herzen Europa's zwischen Romanen und Slaven, jenen an Bildung ebenbürtig, diesen überlegen. Was wäre die Christenheit ohne die Germanen? frug Schelling. Die Vorsehung hat uns Deutsche schon bei der Gründung der Kirche zu ihren Werkzeugen erkoren. Warum sollen die Großthaten der Altvordern an dem herrlichsten Dome, der die Machtgröße unseres Volksthumes kund gibt, gar nicht zur Darstellung kommen? Wenn eine Nation von Natur aus zur Religion neigt, ist es die deutsche; Fremde aber werden dieß so lange nicht anerkennen, bis wir selber uns achten lernen. Was hindert uns an den Domportalen die Gesta Dei per Francos zum Ausdruck zu bringen?

1. „Wir haben einen neuen Stern im Aufgange gesehen"! Ex oriente lux! Damit beginnt das Evangelium. Van Eyck und seine Nachfolger haben die Magier auf Bergeshöhen in Beobachtung des Messiasgestirnes im Bilde verherrlicht; diese Scene paßt vor allen für die Erzplatten am Dom der Dreikönigsstadt. Solches will auch das Domkomité, nur läßt sich die Weissagung des Sterns durch Bileam nicht leicht verständlich darstellen. Wir wollen auch nicht mit diesem Baalspfaffen und seinem Esel den Anfang machen.

2. In den drei königlichen Repräsentanten huldigen die drei Stämme der Menschheit an der Krippe dem neu gebornen Völkerheiland.

3. Die Hermannschlacht mit Arminius und Varus und der Seherin Vala. Die Deutschen brechen ihre Ketten, die neue Religion soll die alte Sklaverei aus der Welt schaffen. „Der Geist des Herrn ist über mir, den Gefangenen Erlösung anzukünden und die Bedrängten in Freiheit zu setzen" — lautet das Wort, womit der göttliche Lehrer die Heilspredigt in Nazareth eröffnet. Luk. IV, 18. Auf die Germanen ist dabei gerechnet, sie erfüllen ihre Mission in der Völkerwanderung und haben den ersten Antheil an dem Befreiungswerke.

4. Gründung der Colonia Agrippina 50 n. Chr. mit der Ara Ubiorum und dem deutschen Opferpriester an der Stelle des späteren Domes.

5. Die Franken dringen über die von Constantin 310 erbaute Rheinbrücke in Köln ein. 355.

6. Constantin hat 312 n. Chr. zu Siegen an der Lahn die Vision vom Kreuze: In hoc signo vinces. Er eröffnet die Reihe der christlichen Kaiser.

7. Attila Godegisl vor Köln, das die Hunnen mit Schwert und Flammenpfeilen bedrängen. 471. Die h. Ursula mit ihren zehn Gefährtinnen.

8. Taufe Chlodwig's durch Bischof Remigius unter dem Gebete Chlotildens. 496 n. Ch. Ein welthistorischer Moment, denn von da an sind die Franken die Vorkämpfer der Kirche, und das Mittelalter beginnt, in dem der Kirchenvater Gregorius I., wohl der größte Papst, die Verbindung mit Byzanz löst und mit den Frankenkönigen anknüpft.

9. Winfried fällt 724 die Donnereiche zu Geismar in Hessen.

10. Karl Martell in der Sarazenenschlacht bei

Tours, wo die Deutschen mit vereinter Kraft das Christenthum im Abendland vor der Herrschaft des Islam unter Abderrhaman erretten. 732 n. Chr.

11. Sturz der Irminsul zu Eresburg 772 Widukind.

12. Karl der Große vor Pampelona 778. Roland's Kampf mit dem Heiden Faragut.

Zweite Erzthüre.

13. Kirchenversammlung im Münster zu Aachen 799. Papst Leo III. nimmt, aus Rom vertrieben, unter Alkuin's Vermittlung die Hilfe Karl's, als Schirmvogtes der Christenheit, in Anspruch.

14. Kaiserkrönung Karl's des Großen in der Basilika St. Peter's in der Siebenhügelstadt 800.

15. Die Abgesandten Harun al Raschid's überbringen dem großen Karl die Schlüssel des heiligen Grabes nebst anderweitigen Geschenken 807.

16. Kaiser Karl auf seinem Throne in der Gruft zu Aachen von Kaiser Otto III. heimgesucht.

17. Ludwig der Deutsche gründet in der Wildniß am Zürichsee das Frauenmünster 853, an dem Orte, wohin seine Töchter Hildegarde und Bertha, die ersten Aebtissinnen, von einer Hirschkuh geleitet wurden.

18. Otto I. der Sachse siegt 955 über die heidnischen Ungarn am Lechfeld. Herzog Konrad von Franken fällt von Feindespfeil. Bischof Ulrich.

19. Erzbischof Adalbert von Prag predigt das Christenthum den heidnischen Preußen und stirbt im Samlande als Märtyrer 997.

20. Der kraftvolle Heinrich III., zuerst in Köln als Kaisersohn vom Erzb. Piligrim mit dem Purpur bekleidet, reformirt die röm. Kirche durch die Bestellung von vier deutschen Päpsten, Suitger von Bamberg (Clemens II.), Poppo von Brixen (Damasus II.), Brun von Toul aus dem elsäßischen Grafengeschlecht von Darburg (Leo XI.) und Gebhard von Eichstätt (Viktor II.).

21. Gottfried von Bouillon, Herzog von Niederlothringen, erstürmt Jerusalem. Der siegreiche Heerführer des ersten Kreuzzuges, Kampfgenosse Kaiser Heinrich's IV., war ein Flamänder und hat sein Standbild in Belgiens Hauptstadt. Letbold, der deutsche Ritter, erstieg zuerst die Mauer der heiligen Stadt, daneben Gottfried und der Normanne Tankred (d. i. Degenhart). Als naher Zeitgenosse hat Konrad von Würzburg, genannt der Franzose, welcher eine Beschreibung des h. Landes hinterließ und 1147 auf dem Rückweg von Konstantinopel starb, bereits erklärt: „Die Einnahme Jerusalems will allein den Franzosen zugeschrieben werden; das ist falsch! Nur die Parteilichkeit der Geschichtsschreiber kann die Thatsachen so entstellen. Ohne Beisein der Deutschen wäre das Heer dazu außer Stande gewesen." Wider aus Schwaben, der Löwenwürger, war dabei, der stärkste unter allen Kreuzrittern, der bei Antiochia mit seinem Schlachtschwert einen Türken spaltete, und bei Joppe einen — Panther erlegte. Das Kreuzheer erkannte den Tapfersten der Tapfern, nachdem er im August 1101 zu Joppe am Fieber starb, für würdig, neben Herzog Gottfried in der h. Grabkirche sein Grab zu finden in der Ecke zwischen der Kirche und der Kapelle des Täufers Johannes, an der Stelle des späteren Glockenthurms, wo Johannes Gallus bereits die Inschrift ausgemerzt und durch ein französisches Epitaph ersetzt fand.

22. Erzbischof Otto von Bamberg, der Slavenapostel, predigt den Pommern. 1124.

23. Anlage von Altköln an der Spree durch die Rheinfranken.

24. Die deutsche Seherin Hildegarde mit dem Kloster Rupertsberg bei Bingen. Auf ihre Weissagungen machte St. Leonhard den Papst Eugen III. aufmerksam, und nicht nur Athanasius IV. und Hadrian IV. hielten sie für ächt, sondern die Synode zu Trier 1147 ertheilte ihnen Sanction. Ihre Schrift Sei vias oder Nosce vias Domini kennzeichnet die christliche Sibylle.

Zur dritten Thüre übergehend, greifen wir wieder aus der Reichs- und Kirchengeschichte denkwürdige Akte heraus, Einheimischen wie Fremden zu zeigen, wie die Thaten der Väter uns eine ehrenvolle Stellung in der Geschichte verschafften, und die religiöse Begeisterung hinter keinem Volke zurückstand.

25. Friedrich Barbarossa I. überläßt in Gegenwart des heldenmüthigen Grafen Konrad von Dachau aus dem eroberten Mailand dem Reichskanzler Erzbischof Rainald von Dassel den Reliquienschrein der Drei Könige 1162.

26. Kaiser Friedrich der Rothbart siegt über die Seldschuken bei Ikonium 1190, daß Asien vor den Deutschen erzittert.

27. Begräbniß der h. Elisabeth von Thüringen in Gegenwart Kaiser Friedrich's II. 1231.

28. Glorreicher Beginn des Kölner Dombaues unter Erzbischof Konrad von Hochstaden mit den ersten Dombaumeistern Heinrich Sunere 1248 und Gerhard von Riele 1254.

29. Die Tatarenschlacht bei Liegnitz. Herzog Heinrich, Sohn der h. Hedwig von Meran, stirbt den Heldentod 1271.

30. Graf Rudolf von Habsburg begegnet dem Priester Werner von Eppstein, später Erzbischof von Mainz, und tritt ihm sein Roß ab.

31. Bau der Marienburg in Ostpreußen durch den deutschen Orden 1274.

32. Albertus Magnus, Lehrer des h. Thomas von

Aquin; sein Grundplan des Kölner Domes. Duns Scotus auf dem Lehrstuhle zu Köln.

33. Römerzug Heinrich's VII. von Luxemburg. Empfang durch Dante in Florenz, Angesichts des Domes. Sein Buch De monarchia. 1312.

34. Ludwig der Bayer setzt sich 1327 zu Mailand die eiserne Krone auf.

35. Friedrich von Hohenzollern empfängt auf dem Concil zu Konstanz 1415 die Belehnung mit der Mark Brandenburg.

36. Nikolaus von Cusa im Sophiendom zu Constantinopel, als Legat des röm. Stuhles, das Werk der Union mit Kaiser Johannes dem Paläologen zu befestigen. 1447.

Vierte Erzthüre.

37. Maximilian von Habsburg und Maria von Burgund danken bei der Begegnung auf dem Marktplatze zu Gent Gott auf den Knieen für ihre und der schönen Lande Vereinigung. 1478.

38. Hadrian IV. von Utrecht zieht in apostolischer Einfachheit als deutscher Papst baarfuß in Rom ein. 1521.

39. Sultan Soliman II. vor Wien. Flucht aus dem Zelt beim Ausfall des Grafen Niklas von Salm. 1529.

40. Kaiser Karl's V. Seezug wider die Barbaresken vor Tunis. 1535.

41. Nikolaus Kopernikus auf dem astronomischen Thurme zu Frauenburg, Entdecker des Weltsystems. Wandrelief: Simson greift in die Solstitialsäulen.

42. Herzog Ernst, Bruder des Kurfürsten Maximilian I. des Katholischen, eröffnet die Reihe der fünf Erzbischöfe bayerischer Linie auf dem Kurstuhle zu Köln. 1583.

43. Ausbau der römischen Peterskirche mit dem Pantheon als Kuppel.

44. Westfälischer Friedensschluß mit Frankreich zu Münster 1648. Bild der Kreuzannagelung im Hintergrunde.

45. Völkersieg zu Leipzig. Die drei Monarchen knieen zum Dankgebete auf dem Schlachtfelde.

46. Friedrich Wilhelm IV. legt am 4. Sept. 1842 den Grundstein zum Ausbau des Kölner Domes. Fr. Schlegel, beide Boisserée, Görres, Wallraf, Richarz, Erzbischof Geißel, dazu die neuen Dombaumeister Zwirner und Voigtel. Auch König Ludwig I. von Baiern sei als einer der geistigen Urheber und Hauptheilnehmer an dem Werke gegenwärtig. Glasgemälde der Auferstehung.

47. Schlacht am Weltende zur Wiederherstellung der alten Herrlichkeit des Reiches. Der Schild an der Weltesche zur Eröffnung des Gerichtes. Der große König zu Roß einreitend nach der Apokalypse der deutschen Nation.

48. Der Tempel des heiligen Graal als Bild der schließlichen Versöhnung der Nationen und Konfessionen. Der Priesterkönig Johann amtirt nach der Legende als der Nachfolger der heiligen Drei Könige.

In dieser beiläufigen*) Aufeinanderfolge der Reliefbilder von ewiger Dauer hält der Kölner Dom auch den Vergleich mit den Hauptkirchen aller Länder aus. An Schlachtscenen und „küener Recken striten", ist kein Mangel, aber durch Kampf zum Sieg! Es gilt Leben und Streben der deutschen Christenheit, deren Oberhaupt „Geheiligte Majestät" hieß, im Verlaufe von bald zwei Jahrtausenden, so alt wie die Kirche ist, den Bürgern der Dreikönigsstadt und dem Volke aus allen Ländern beim ersten Eintritt in die Kathedrale zum würdevollen Anblick zu bieten. Kirchliche und nationale Gedanken stimmen hier zusammen, und an Begeisterung der Künstler fehlt es nicht, sie in Harmonie mit dem Prachtbau zur Ausführung zu bringen. Allaf Köln!

München. Prof. Dr. Sepp.

Die Markuskirche in Venedig
und der
englische Protest gegen die Neuaufführung ihrer Façade.

(Schluß.)

Ich muß nach dieser Einschaltung nochmals auf die Ergebnisse des Zeitungskampfes zurückgreifen. Herr H. Wallis sah sich am 1. Dec. genöthigt, den beleidigenden Ton in dem offenen Schreiben des öfter genannten S. Markusarchitekten Meduna zurückzuweisen. Es geschah dies auf die ruhigste und feinste Weise. Venedig könnte diesem Herrn, welcher nur das Interesse und die Würde der Kunst im Auge hat, recht dankbar sein.

Am 3. Dec. endlich erschien in der „Times" eine von Italien ausgehende Korrespondenz. Mit der Uebersetzung derselben beschloß die hiesige Lokalpresse einstweilen ihre Polemik; Weiteres ist bis zur Stunde noch nicht erfolgt. Eine Antwort in aller Form von Seiten des Ministeriums an die Bittsteller oder vielmehr Protestirenden ist also nicht erlassen worden, sondern es ist lediglich diese Korrespondenz als Antwort zu betrachten. Sie beginnt mit der Versicherung, wie sehr der von England ausgehende Protest das Ministerium erregt und bewegt habe. „Man könne jedoch nicht begreifen, warum gerade England jetzt

*) Möchten die Künstler bis zum aussichtsvollen Erscheinen eines neuen Programmes an den jetzt schon gesicherten Modellscenen 1, 2 und 25 ihre Kraft erproben! — Doch nie und nimmer im Renaissancestile, sondern eventuell im Zusammenwirken unter einheitlicher Oberleitung.

sich so sehr beleidigt fühle durch das bisher unter Italiens Regierung an S. Marco Restaurirte, während man doch von alledem, was unter Oesterreich gesündigt worden sei, keine Notiz genommen habe oder nicht habe nehmen wollen. Als vor einigen Monaten die Oberaufsicht vom Ministerium der Justiz an das des Unterrichts übergegangen sei, habe dieses den Anlaß gegeben, von all den Vandalismen der seitherigen Restauration allerernstester Weise Notiz zu nehmen. Es sei schon im Mai eine Kommission ernannt worden, deren Untersuchungsresultat die Regierung noch erwarte, um dann zu entscheiden. Mittlerweile sei jedoch auf Befehl der Regierung jede Restauration eingestellt. Da nun gerade jetzt diese Kommission versammelt sei, so habe dies wohl den Anlaß zu Englands Einmischung gegeben. So viel man wisse, sei es Absicht der genannten Kommission, eben jene Ansichten triumphiren zu lassen, welche die Herren W. Morris, H. Wallis und die Redner des Sheldonian-Theaters in Oxford an den Tag gelegt hätten. Es sei nicht daran zu zweifeln, daß es auch in Venedig Architekten gebe, welche ohne Gnade und Barmherzigkeit mit der Markusfaçade verfahren würden, so wie man in Rom mit der Abside von S. Giovanni im Lateran verfahren sei. Man gebe sich jedoch der Ueberzeugung hin, daß diese nicht durchdringen würden gegenüber den verdienstvollen Anstrengungen und Protesten der Herren Cavalcaselle, Zorzi, Rezasco, Buongiovannini u. A., welche jene Abside um jeden Preis zu retten suchten, was nur deshalb nicht gelungen, weil der Bau unter der päpstlichen und nicht unter der italienischen Verwaltung gestanden habe. Es sei sehr beklagenswerth, daß die englische Bewegung nicht vielmehr von der Idee ausgegangen sei, den genannten Herren, ihre Verdienste anerkennend, beizustehen und so die Anstrengungen dieser von der Begeisterung für die Sache durchglühten Italiener erfolgreich zu unterstützen. Statt dessen habe man eine fruchtlose alleinstehende Protestation ohne Noth in's Werk gesetzt. So würde jene Bewegung den zehnfachen Effekt gehabt haben und würde mit Dankbarkeit und Anerkennung aufgenommen worden sein, statt mit den Gefühlen der Verwunderung und des größten Unwillens."

Daß nun hier nicht allgemein dieses Gefühl des Unwillens getheilt wird, mag aus nachstehenden Zeilen hervorgehen, welche mir einer meiner venezianischen Freunde mittheilt und welche ich den Lesern dieser Zeitschrift nicht vorenthalten möchte. Er sagt: „Die Herren Italiener und besonders Venezianer sollten es jenen gelehrten Männern nicht übel nehmen, wenn sie in besonders zu diesem Zwecke einberufenen Versammlungen die Rettung alles dessen, was von S. Marco noch übrig ist, zum Gegenstande der Diskussion machten, und so sich bei der großen Streitfrage betheiligten, welche gegenwärtig so viele Gemüther beschäftigt. Es war dies nicht die Sucht, die Nase in die Angelegenheiten Anderer zu stecken, sondern eine Pflichterfüllung, welche allen denen obliegt, welche Kunst und Geschichte lieben. S. Marco, historisch und künstlerisch betrachtet, ist die reichste Fundgrube der Geschichts- und Alterthumswissenschaft. Während S. Marco den Ruhm Venedigs in sich verkörpert, ist es eines der vollständigsten Blätter im großen Buche der Geschichte vom frühesten Mittelalter bis auf unsere Tage. S. Marco ist nicht nur ein christliches und venezianisches Monument, sondern ein europäisches. Das gebildete Europa hat daher ein Recht, seine Erhaltung zu verlangen und zu beaufsichtigen, seinen Ruin unmöglich zu machen. Jene Italiener, welche in ihren Journalen der Apologie der geschehenen Vandalismen die Spalten öffneten und gegen jene Wahrheit zeugten, welche u. A. Zorzi und zuletzt die Engländer ausgesprochen haben, sündigten gegen ihr Vaterland. Die Ursache dieses Sündigens besteht in dem leichtsinnigen Aufnehmen von Artikeln von Persönlichkeiten, welche zwar gebildet sein können, aber von Kunst nichts verstehen. Es ist jedoch jetzt Mode geworden, daß ein Jeder, der schreiben gelernt hat, über Kunst, dieses wichtige und so schwierige Thema, schreiben zu müssen glaubt. Doch, um zum gegenwärtigen Zustande von S. Marco als Gebäude zu kommen, ist es vor Allem nöthig, der Wahrheit die Ehre zu geben und zu erklären, daß es mit dem Baukern des Gebäudes nicht so gefahrdrohend bestellt ist, wie es einer dem anderen nachspricht. Wenn Zerstörung vorhanden, so ist sie auf Schuld derjenigen zurückzuführen, welche im Laufe der Zeiten der Reihe nach die Oberaufsicht über das Gebäude führten, und sie beschränkt sich lediglich auf die Oberfläche. Es ist durchaus nicht nöthig, daß mit Streben dem Einsturz vorgebeugt oder neue Pfahlroste gelegt werden müßten. Die Fundamente, auf welchen die Façade ruht, sind die allersolidesten. Sie bestehen aus tiefeingerammten Ulmenpfählen, auf welchen starke Eichenbalken ruhen, eine Lage über der anderen. Es folgt eine dicke Mauer (muro a scarpa), aus fünf Bogen grauer Steine bestehend. Keinerlei Neigung existirt an der ganzen Façade, welche auf innere Schadhaftigkeit des Baukernes schließen ließe. Wenn mit aller Gewissenhaftigkeit die Oberfläche restaurirt wird, nach den natürlichen ökonomischen Gesetzen und nicht nach Art der „Unternehmer" d. h. „Accordanten", wird man Alles retten können, ohne irgendwie dem Bauwerke zu schaden. Freilich muß mit sicherer Hand verfahren werden, einzelne eingehendere Reparirungen nicht ausgeschlossen, es müssen alle alten Theile numerirt und wieder eingefügt werden, so lange sie noch nicht zu

Staub zerfallen sind. Vor allem gilt die größte Vorsicht den Mosaiken des Aeußeren sowohl wie denen der Vorhalle. Jene Häßlichkeiten, welche am neuen Theile der Façade, d. h. an der Ecke rechts durch Schuld des Architekten sich eingeschlichen haben, müssen wieder entfernt und durch stilgerechte Bauglieder, gleich den alten, ersetzt werden. Statt sich in Kommissionssitzungen monatelang den Kopf zu zerbrechen, gehe man mit Liebe zur Sache sofort energisch an's Werk, und es wird gelingen. Zorzi giebt in seinem Buche lang und breit die Mittel zur Erreichung dieses Zieles an. Die venezianischen und italienischen, wie fremden Künstler, welche die Frage von Grund aus kennen, hoffen, daß das italienische Ministerium sich allen Fleißes bemühen wird, weitere Vandalismen zu verhüten. Wenn nicht, wird unser Venedig, diese wunderbare Stadt, welche ohne Uebertreibung die künstlerischste der Welt genannt werden kann, nicht nur Vertheidiger für ihre Markuskirche im Auslande brauchen, sondern für alle anderen Monumente, welche unaufhaltsam durch gewissenlose Restauration, Unwissenheit oder Gleichgiltigkeit zu Grunde gehen und so der Stadt absolut den ehrwürdigen Charakter rauben, welchen die Jahrhunderte ihr gegeben."

Dem hier mit warmer Vaterlandsliebe Ausgesprochenen ist im Grunde genommen nichts beizufügen. Wer sich des Markushauptportals erinnert mit seinen prachtvollen tiefschwarzgrünen Verdeanticoplatten hinter den Porphyrsäulen und nun, täglich vorübergehend, die jetzt schon zerbröckelnden Platten von Portovenere in ihrer unscheinbaren bleichgrünen Farbe an deren Stelle sehen muß, kann den Schritt der englischen Kunstgelehrten nur zu gut begreifen.

Wer zugleich die hiesigen Verhältnisse kennt, muß sich sagen, daß, wenn nicht, wie oben gesagt, ein Wunder geschieht, bald mit Allem, wie mit dem genannten Portale, verfahren werden wird.

Es sei mir gestattet, nachdem ich die Geduld der verehrten Leser mit Aufzählung der hauptsächlichsten Stellen aus den Journalen vielleicht allzulange in Anspruch genommen, (was aber nöthig war, um die Angelegenheiten beurtheilen zu können), noch den heißgefühlten Wunsch auszusprechen, daß all das, was durch den Protest Englands zu Tage gefördert wurde, dem ehrwürdigen, von aller Welt gepriesenen Bauwerke zum Heile gereichen möge, und daß die Restauration von nun an, ohne Lug und Trug in Vertauschung des edlen Materials mit werthlosem, mit wahrhaft künstlerischer Opferwilligkeit, welche keine Mühe, kein Kopfzerbrechen scheut, vorgenommen werde, und zwar ohne Abtragung und Wiederaufbau des Baukörpers, was ohne Zweifel ein wahres Unglück sein würde. Möchte der heilige Geist, der große Kunstgeist des ehemaligen Venedigs sich auf die versammelte Kommission herabsenken und ihr im Augenblicke der Entscheidung das Rechte eingeben.

Ich werde nicht ermangeln, so bald es angemessen erscheint, den Lesern d. Bl. einen weiteren Bericht zu erstatten.

Venedig, im December 1879. A. Wolf.

Nekrologe.

c. **Karl Max Krüger**, der in Künstlerkreisen unter dem Namen „Spreewald-Krüger" bekannte Landschaftsmaler, ist am 30. Jan. in Gohlis bei Dresden einem Lungenleiden erlegen. Er war am 18. Juli 1834 zu Lübbenau geboren, hatte sich in München, wie in Weimar, insbesondere unter A. Michelis, ausgebildet und lebte seit ungefähr zehn Jahren in Dresden. In seinen zahlreichen, geschickt behandelten Bildern, denen man häufig auf Berliner und Dresdener Ausstellungen begegnete, schilderte er mit Vorliebe die landschaftlichen Reize des Spreewaldes. Ein derartiges Bild besitzt von ihm die k. National-Galerie zu Berlin.

Konkurrenzen.

Für eine Geschichte der Holzschneidekunst in Deutschland hat die Munchener Universität einen Preis von 3000 Mk. ausgesetzt. Die Konkurrenzarbeiten sind bis zum 1. Januar 1883 einzureichen.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. B. **Die Société d'aquarellistes français** hat in ihrem Lokale, Rue Laffitte zu Paris, eine außergewöhnliche, in den Statuten des Vereins nicht vorgesehene Ausstellung von Oelgemälden der fast ohne Ausnahme auch auf diesem Gebiete heimischen Mitglieder, zum Besten der Gesellschaftskasse, veranstaltet. Im März soll sich dann die eigentliche Aquarell-Ausstellung, als zweite ihres Namens, der ersten, welche im Frühjahr 1879 stattfand, anreihen. Diesmal steuerte Jeder zum guten Zwecke bereitwillig seine neuesten Werke bei; etwas über fünfzig Bilder fanden sich in den beiden mäßig großen Räumen zusammen, und die Auswahl war eine in jeder Hinsicht vielseitige und fesselnde, ein Salon im Kleinen. Francais sandte sogar neben dem „Hofe einer Meierei zu Yport," einer tief poetisch empfundenen „Waldquelle", einer „Ansicht des Vesuvs von Pompeji aus" und dem „Ende eines Erntetages" sein für die Ausstellung der Champs-Elysées bestimmtes und bereits vollendetes Gemälde, „Die Allee von Combes-la-Ville" ein. Detaille ist durch eine überaus naturgetreu dargestellte „Episode vom großen Manöver", sein Genosse de Neuville durch eine mehr tragische Scene „Ein bei Schneegestöber aufgefundener Verwundeter", Heilbuth durch ein „Genrebild", Damen im Nachen, vertreten. Weder der greise, rastlos thätige Isabey, Baron, Vibert, Gustav Doré und die beiden Leloir, noch der fröhliche Worms, der amüsante Thierhumorist Lambert und die Blumenmalerin Mme. Lemaire fehlen in der Runde. Doré zeigt sich in seinem „Hospitale zu Palencia", einer Genossenschaft von Krüppeln und Kranken, als Realist und Humorist zugleich; ein „Sonnenuntergang in den Alpen" zählt zu den tüchtigen Arbeiten dieses unruhigen Künstlers.

Vermischte Nachrichten.

B. **Die Stadt Biberach in Württemberg** beabsichtigt, ihrem berühmten Sohne, **Wieland**, ein Denkmal zu setzen. Es hat sich zu diesem Zwecke ein Komité gebildet, welches nach Beschaffung der erforderlichen Mittel nunmehr dem Bildhauer Theodor Scheerer in Stuttgart, einem talentvollen Schüler Donndorf's, den Auftrag ertheilt hat, die Büste des Dichters zu modelliren. Dieselbe soll in anderthalbfacher Lebensgröße in carrarischem Marmor ausgeführt werden und sich auf einem Postament von gelblichem Sandstein erheben.

Letzteres ist in Form einer Säule, die mit Guirlanden und Medaillons geschmückt ist, im Charakter des vorigen Jahrhunderts von dem Architekten Professor Dollinger, Lehrer an der technischen Hochschule in Stuttgart, entworfen. Das ganze Denkmal soll eine Höhe von etwa drei Meter bekommen.

B. Professor Carl Kräutle, Lehrer der Kupferstecherkunst an der Königl. Kunstschule in Stuttgart, hat nach dem in der dortigen Staatsgalerie befindlichen trefflichen Gemälde Feuerbach's „Iphigenia am Meeresufer, das Land der Griechen mit der Seele suchend" einen Stich ausgeführt, der in den nächsten Wochen erscheinen wird. Den zahlreichen Verehrern des allzu frühe entschlafenen Malers wird diese Nachricht um so willkommener sein, als ihnen dadurch Gelegenheit geboten ist, eines seiner besten Werke in sehr gelungener Nachbildung zu erhalten. Das Blatt, das zwei und vierzig Centimeter hoch und acht und zwanzig Centimeter breit ist, ist in Linienmanier ausgeführt und streng im Charakter des Originals gehalten.

Inserate.

Die Schweizerische Kunstausstellung im Jahr 1880

wird in den zum westschweizerischen Turnus gehörenden Städten stattfinden wie folgt:

in Genf vom 11. April bis 2. Mai
„ Lausanne „ 13. Mai „ 6. Juni
„ Bern „ 17. Juni „ 18. Juli
„ Aarau „ 25. Juli „ 15. August
„ Solothurn „ 22. August „ 12. September
„ Luzern „ 19. September „ 10. Oktober.

(Siehe Kunstchronik vom 15. Januar a. c.) (3)

Kunst-Auktion in Hannover.

Versteigerung einer werthvollen Sammlung von Kupferstichen, Radirungen etc.,

am Mittwoch den 3. März und folgende Tage.

Catalog, ca. 5 Bogen, wird auf Verlangen gratis u. franco versandt.

Hannoversches Kunst-Aktionshaus.
(Gustav Othmer), Hannover. (2)

Wiener Kupferstich-Auktion.

Montag den 23. Februar und folgende Tage

Versteigerung

einer gewählten Sammlung

französischer Kupferstiche des XVIII. Jahrhunderts.

Die Collection ist besonders reich an Stichen nach **F. Boucher, Chardin, Baudouin, Freudeberg, Lancret** und deren Zeitgenossen.

Cataloge und Auskunft durch

C. J. Wawra's Kunsthandlung,
Wien, Plankengasse 7.

In unserem Commissions-Verlag ist erschienen und durch alle Kunst- und Buchhandlungen zu beziehen:

Blind Milton dictating Paradise lost to his daughters,
nach dem berühmten Gemälde
von
Munkacsy.
Radirung von Ch. Courtry.
Bildgrösse 54:38 Cm.
Remarque-Drucke . . 168 M.
Avant la lettre- „ . . 126 „
Mit d. Schrift „ . . 21 „

Stiefbold & Comp.
Kunst-Verlag.
Berlin, W., Kronenstrasse 49.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

HOLBEIN und seine Zeit.
Von
Alfred Woltmann.
Mit vielen Holzschnitten.
Zweite umgearbeitete Auflage.
2 Bände gr. Lex. 8.
br. 20 M.; in Calico 24 M. 50 Pf.; in Saffian oder Pergament (einbändig) 30 M.

Verlag von Paul Bette in Berlin.

Die **Silberarbeiten** von
Anton Eisenhoit aus Warburg.
Herausgegeben von
Julius Lessing.
14 Abb. i. Fol. u. 3 Text-Illustrationen.
In Mappe Preis 30 Mark.

Wentzel Jamitzer's
Entwürfe zu Prachtgefässen
in Silber und Gold.
Herausgegeben von
R. Bergau.
70 Blatt, 109 Entwürfe.
In Mappe Preis 20 Mark.

Preisermässigung!

In Sam. E. Taussig's Antiquariat in Prag ist in neuen Exemplaren vorräthig:

Kalligrafische Denkmale,
entnommen aus
Handschriften böhmischer Bibliotheken,
gez. v. J. Scheiwl,
Text v. **J. Erazem Wocel.**
Prag 1869. fol. obl. 2 Hefte. 11 Blatt in Chromolithographie.
Statt M. 24.— nur M. 14.—.

Enthalten, Copien der effectvollen Initialen des Wyschehrader Evangeliars (im Besitze d. kk. Univ.-Bibl. in Prag) eines der ältesten Denkmale böhmischer Kunst aus dem XI. Jahrhundert in feinster Ausführung. (2)

Kunst-Verein in Hamburg

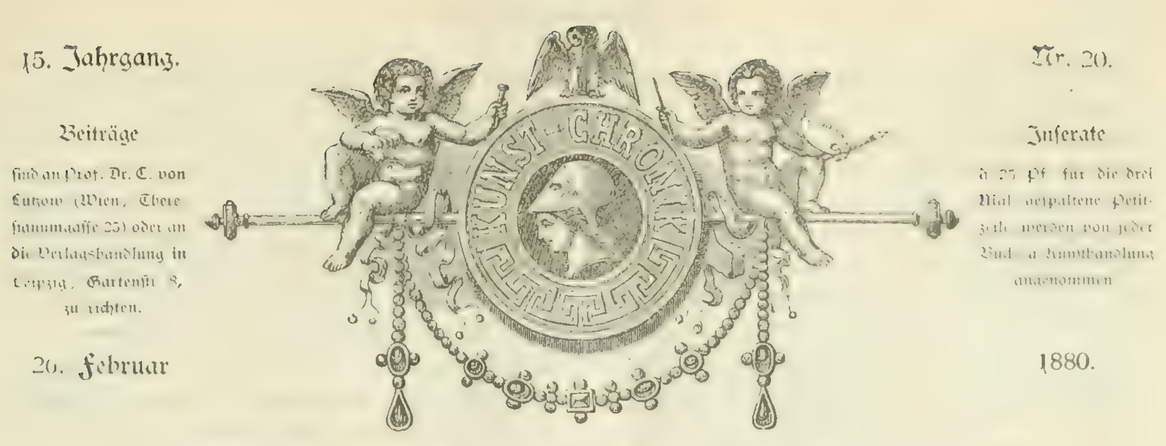
fordert Künstler und Verleger auf, zu Vereinsblättern passende Stiche bis 1. April 1880 einzusenden. Bedarf circa 1200.
(2) **Der Vorstand.**

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.
Reise eines Kunstfreundes durch Italien.
1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Hierzu eine Beilage von Paul Neff in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Nr. 20.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

20. Februar

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Miethke's permanente Kunstausstellung.

Wien, Mitte Februar 1880.

Seit Anfang dieses Monats ist unsere Stadt um ein Ausstellungslokal bereichert, welches ganz danach angethan erscheint, den Sammelplatz aller echten Kunstfreunde und Kenner Wiens zu bilden. Herr H. O. Miethke, dessen Kunstgeschäft und Verlag sich in den weitesten Kreisen eines ehrenvollen Rufes erfreut, hat eine permanente Ausstellung eröffnet und schon durch die Wahl des Platzes, wie durch die mit feinem Geschmack ausgestatteten Räume sein glückliches Talent für solche Inscenirungen auf's Neue dargethan. Das Lokal befindet sich im Mittelpunkte der Stadt, an dem durch Raffael Donner's weltberühmte Brunnenfiguren kunstgeweihten Neuen Markt, im ersten Stock des am Eck der Plankengasse gelegenen Hauses, in welchem früher die Vanni'sche Kunstanstalt sich befand. Ueber eine bequeme, künstlerisch ausgeschmückte Treppe gelangt man direkt in die Reihe der gut beleuchteten Zimmer, welche mit reichgeschnitzten Renaissancemöbeln, orientalischen Teppichen und Vasen, sowie mit dem sonstigen Zubehör einer herrschaftlich ausgestatteten Wohnung dekorirt sind und einen ebenso eleganten wie behaglichen Eindruck machen. In solchen Räumen — dieses Gefühl drängt sich dem Besucher sofort auf — ist nur Platz für wirklich Gutes und Gewähltes; die Mittelmäßigkeit schließt sich von selbst aus. Dazu ist die Aufstellung derart angeordnet, daß jedes Werk für sich zur vollen Geltung kommt und sich dem Betrachter hier ganz ebenso präsentirt, wie es in den Räumen einer Privatsammlung erscheint. Damit sind zwei wesentliche Uebelstände unserer gewöhnlichen öffentlichen Ausstellungen beseitigt, welche ja so oft durch eine Unzahl von Mittelmäßigkeiten dem Beschauer den Genuß des wenigen Guten verleiden, und uns die Kunstwerke meistens in ganz anderer Situation und Beleuchtung vorführen, als wir sie später in unseren Wohnräumen wiederfinden.

Die erste Ausstellung, welche Herr Miethke in diesen Räumen veranstaltet hat, darf den gediegensten Sammlungen alter und neuer Kunst an die Seite gestellt werden, welche Wien besitzt. Auch das nämlich bildet einen Unterschied gegen unsere hergebrachten öffentlichen Ausstellungen, daß wir hier den modernen Bildern nicht etwa nur einige wenige Crouten von alten Meistern beigesellt finden, wie es nicht selten in unseren Kunstvereinen der Fall ist, sondern eine in einem besonderen Raum vereinigte erlesene Zahl wahrhafter Perlen alter Malerei, welche großen und berühmten Galerien zur Zierde gereichen würden, ja zum Theil aus solchen stammen. So z. B. die heil. Magdalena von Domenichino aus der früheren Esterhazy-Galerie, ein Bild von hohem Werth, von dem sich eine weit geringere Wiederholung im Museo Nazionale zu Neapel befindet; ferner den vielbesprochenen Sebastian-Altar von Hans Baldung, die Marter der heil. Lucia von Gertchen van Harlem, die Eifersucht von Lucas Cranach und andere importante Bilder aus der Sammlung Fr. Lippmann, ein prächtiges kleines Breitbild mit Heiligen in Nischen von Carlo Crivelli aus der Sammlung Barker in London; zwei sehr schöne van Goyen, zwei brillante

kleine Tiepolo's aus der Folge der Leidensgeschichte Christi u. v. a.

Unter den Modernen brillirt vor Allem Hans Makart und der um ihn geschaarte Kreis der jüngeren Wiener Koloristen. Von Makart sind die bereits vor mehreren Jahren entstandenen „Fünf Sinne" ausgestellt, ebenso viel schmale Panneaux mit je einer in fast völliger Nacktheit dargestellten weiblichen Gestalt, welche durch ihre Bewegung oder Handlung unter Beiziehung entsprechender Attribute und Umgebungen den Geruch, Geschmack, das Gesicht, Gehör und Gefühl symbolisirt. Der Gedanke ist überall mit unmittelbarer Deutlichkeit zur Anschauung gebracht, und was die Hauptsache ist: die Bilder zeigen eine so meisterhafte Durchbildung des Nackten, daß wir sie unbedenklich zu den reinsten und vollendetsten Schöpfungen des hochbegabten Künstlers zählen dürfen. Vor Allem gilt dies von der Allegorie des Geschmackes, einer zart modellirten Rückenfigur von wahrhaft bezauberndem Schmelz der Farbe. — Nächst Makart muß in erster Linie Franz Rumpler genannt werden, der sich uns in nicht weniger als zehn Bildern präsentirt. Es wurde wiederholt in diesen Blättern auf den genannten jungen Künstler, als auf eines der hoffnungsvollsten Talente der Wiener Schule, hingewiesen. Rumpler hat mit manchen Anderen seiner Landsleute und Altersgenossen seit einiger Zeit sein Domicil in Paris aufgeschlagen, und erst dort ist seine große Begabung zur vollen Reife gelangt. Wir heben vor Allem das größere Bild hervor, welches die Bezeichnung: „Mußestunde" trägt. Es zeigt uns in einem elegant ausgestatteten Salon eine in Weiß gekleidete junge Dame, welche in einem Hefte blättert; neben ihr auf dem Tische liegt ein Blumenstrauß, wie er von keinem zweiten modernen Meister geschmackvoller und duftiger gemalt worden ist. Ein Stevens und Willems brauchten sich der Leistung nicht zu schämen! — Ferner ist Hugo Charlemont durch ein reizendes Stillleben, Hans Schweiger durch zwei stilvolle humoristische Aquarelle (Scene aus den „Canterbury tales" und „Rattenfänger von Hameln"), Schindler namentlich durch eine stimmungsvolle holländische Landschaft vertreten. — Auch die deutschen Schulen haben einige schöne Beiträge geliefert, vor Allem Düsseldorf in der Ansicht von Hamm bei Düsseldorf von Andreas Achenbach, in der lebendig geschilderten Genrescene: „Da ging es hoch her" von Max Volkhart, einer schönen Landschaft von Dücker u. a., wozu noch aus München ein reizendes blondes Mädchenköpfchen von Gabriel Max, aus Berlin E. Becker's Spanierin und zahlreiche andere Oelbilder und Aquarelle der besten Meister kommen — Daß unter den Aquarellen die prächtigen Architekturen von R. Alt nicht fehlen, ist in einer Wiener Ausstellung dieser Qualität selbstverständlich. — Auch die Plastik hat zwei Spezialitäten ersten Ranges aufzuweisen, in Strasser's merkwürdiger Statuette einer „Japanesischen Tänzerin", einer Arbeit, welche diesem jungen Künstler eine glänzende Zukunft verspricht, und in Victor Tilgner's kolorirten und lackirten Gypsfiguren, welche Majoliken imitiren und sowohl durch die effektvoll gehandhabte Technik als durch ihre geistreiche Erfindung neues Zeugniß ablegen für das außerordentliche Talent des Künstlers.

Damit für heute genug, um das neue Miethke'sche Unternehmen zu begrüßen, das uns hoffentlich durch regen Wechsel seiner Schaustellungen Anlaß bieten wird, ihm eine ständige Rubrik in unserer Chronik zu widmen.

**

Aus dem Florentiner Kunstleben.

II.

Weiteres zum Domausbau. — Neue Synagoge. — Aus Fiesole. — Ausstellungen. — Auction San Donato.

Wie mir gesagt wird, ist die bis jetzt fertige Arbeit an der Domfaçade mit einem Kostenaufwande von 320,000 Lire hergestellt worden, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß unter anderen freiwilligen Leistungen das Rohmaterial für die Façadenaufmauerung von der Stadtvertretung hergegeben wurde und ebenso der zur Verkleidung nöthige weiße Marmor unentgeltlich zur Verfügung stand. Letzterer, etwas grobkörniger als der carrarische, ist von Terravezza, der rothe Marmor aus Poggibonsi bei Siena und der dunkelgrüne von Monte-Ferrato bei Prato, unter dem Namen marmo nero oder verde di Prato bekannt. Die Baukosten wurden wieder durch freiwillige Beiträge aufgebracht; bis jetzt ergaben die Sammlungen an 700,000 Lire, an denen der Adel und die Bürgerschaft von Florenz mit 451,000 Lire participiren, während der König 100,000, der Prinz Carignan 10,000, der Fürst Paolo Demidoff 35,000, der General La Marmora 20,000, der Graf Boutourlin 20,000, der Graf Grawford e Balcarres 12,000, verschiedene Korporationen zusammen 30,000 beigetragen haben.

Der Bildhauer Santarelli ist damit beschäftigt, die Reliefs zu den drei Thüren im Modell herzustellen; diese sollen in Bronze ausgeführt werden, also mit den Thürflügeln Lorenzo Ghiberti's am gegenüberliegenden Baptisterium in Konkurrenz treten. Da ich noch keine Gelegenheit fand, mir persönlich ein Urtheil darüber zu bilden, inwieweit Meister Lorenzo als geschlagen zu betrachten ist, muß ich mir meine Meinungsäußerung einstweilen vorbehalten.

An den incrustirten Flächen der Langseiten und der Chorkapellen des Domes wird beständig geflickt und gewaschen, der „kleinscheckige" Eindruck jedoch dadurch

nicht gerade gemildert. Zu einer Vollendung der äußeren Kuppeldekoration der reichen Arkadengalerie von Baccio d'Agnolo wird man wohl nie gelangen. Die arme Kuppel kommt ja immer am schlechtesten weg. Im Innern sind die Malereien der Zuccheri um alle Wirkung gebracht, außen hat man ihr die Verkleidung vorenthalten, weil Michelangelo dieselbe für einen Grillenkäfig erklärte; und als ihr gar im August vorigen Jahres der Blitz eine Rippe brach, setzt man diese nicht einmal wieder ein. Uebrigens dürften auch die den Zeitungen nach damals von der Dombauhütte zur Restauration der kranken Rippe geforderten 20,000 Lire denn doch etwas zu hoch gegriffen sein, wenn man nicht damit etwa blos das Mitgefühl der Regierung wecken wollte.

Der Bau der Synagoge geht nunmehr auch im Innern soweit seiner Vollendung entgegen, daß man dasselbe demnächst in seiner vollen Wirkung wird würdigen können. Schon als das Werk des inneren Schmuckes noch vollständig entbehrte, ließ sich der mächtige Totaleindruck voraussehen, den es mit der hohen, centralen Kuppel und den großen Mauerbögen auf den Beschauer ausüben muß, sobald die reiche Ornamentik und eine feine, gewählte Farbenvertheilung hinzutreten. Das Aeußere ist bis auf Kleinigkeiten beendigt; es ist im maurisch-byzantinischen Stil gehalten und macht bei netter und sauberer Ausführung einen schlichten, durchaus würdigen Eindruck, den man von drei Straßenseiten frei genießen kann. Die Hauptfaçade geht nach der Via Farini, die Chor-, resp. Altarpartie nach der Via S. Ambrogio, die dritte Seite nach der in eine grüne Anlage verwandelten Piazza d'Azeglio; nur von der vierten Seite verdecken Häusergruppen den Blick auf den ganz freiliegenden Bau. Um einen großen, mit hoher Kuppel bedeckten Mittelraum liegen niedrige Seitengänge, darüber die Emporen für die Frauen, nach vorn der Orgelchor und die Sängertribüne; in der Längenaxe schließt hinten die große Nische für das Sanctuarium ab; dort haben in den Ecken die für den Kultus nöthigen Nebenräumlichkeiten, nach vorn die Treppen zu den Emporen Platz gefunden. Auch Aufzüge sind zu größerer Bequemlichkeit angebracht. Im Aeußern ist überall nach einem wahren Ausdruck der Grundanlage gestrebt worden und der Bogen als vermittelndes Element überall durchgeführt; die Wölbungen bleiben auch äußerlich in der Dachfläche sichtbar und haben in der Stirnmauer durch Halbkreisgiebel entsprechenden Abschluß gefunden. Fenster und Thüröffnungen weisen den maurischen Hufeisenspitzbogen, die schmaleren Schlitze den Rundbogen auf; die Hauptfenster sind zu zwei oder drei gekuppelt, mit zierlichen Zwischensäulchen. In der Hauptfront springen zur Seite der Stirn zwei Thürme vor, mit schlanken achtseitigen Minarets und Zwiebelkuppeln; zwischen ihnen vermittelt eine dreitheilige Vorhalle, die den Männern zum Eingang dient; die Frauen haben seitwärts ihre Thüren. Hinter der in zwei Etagen gegliederten Giebelmauer, aus dem Centrum, steigt der Tambour der Hauptkuppel auf, dessen 14 Schlitzfenster dem Innern ausreichende Helle zuführen; darüber wölbt sich die Kuppel; sie ist mit Kupfer gedeckt, wie die Zwiebeln der Thürme. Die der Gewölbeform entsprechenden Dächer haben eine Deckung durch Pfannen erhalten. An den Langseiten treten die Gewölbeschilder gleichfalls als Halbkreisgiebel auf mit dreitheiliger, breiter Fensterpartie; hinten setzt sich vor den Giebel die Halbkuppel des Sanctuariums, die mit ihrem Tambour frei über die niedriger gebliebenen Seitenfronten emporragt und sich mit dem Ganzen zu einer malerisch wirksamen Gruppe vereinigt. Die Mauerflächen werden bei guter Vertheilung und Ausbildung der Oeffnungen in horizontaler Schichtung abwechselnd durch weiße und rothe Baustreifen in Marmor belebt, nach oben schließen konsolenreiche Simse ab, mit stehenden Blattformen oder dergl. besetzt. Das Material ist auch im Ton angenehm; der blasse, rothe Marmor stammt von Assisi — zu den Säulen der Vorhalle und des Innern ist sehr tragfähiger Granit von Baveno am Lago maggiore genommen — sie bleiben unpolirt stehen, und nur ihre Kapitäle werden vergoldet. Ausführung und Konstruktion erscheinen überall solid, wohlüberlegt und bieten manches Interessante. Mit der Ausführung des Baues ist Architekt Treves von Turin betraut.

An dieser Stelle mag es auch erlaubt sein, einen flüchtigen Blick nach Fiesole zu werfen. Nur eine kurze Stunde von Florenz entfernt, malerisch in dem breiten Thalspalt der nördlich von Florenz sich hinziehenden Höhen gelegen, hat es die Beachtung, die es sicher verdient, noch nicht gefunden. Die herrliche landschaftliche Umgebung, die vielen geschichtlichen Erinnerungen, die an diesen Stätten haften, die Kunstschätze, die sich hier bergen — dieß alles muß ich heute bei Seite lassen, und es mag mir ein andermal gestattet sein, ausführlicher darauf zurückzukommen. Für jetzt nur Folgendes:

Unterhalb der alten Akropolis von Fäsulae liegt auf der bergangehenden Piazza die Kathedrale mit dem hohen, schmächtigen Campanile. Sie wurde 1028 errichtet, als unter dem Bischof Jacopo Baveno der Sitz des Bisthums von der wegen ihrer weiten Entfernung von der Stadt wenig frequentirten Badia entro il recinto delle antichissime mura verlegt wurde. (Manni, Tom. IV. Sigilli. cc. p. 49: Erat enim Episcopatus longe a praedicto Oppido, atque difficultate itineris per devexi montis latus raro a Clericis frequentabatur.)

Das viel spätere, einfache Aeußere, schon zur Zeit des Bischofs S. Andrea Corsini restaurirt und mit dessen Wappen und Inschrifttafel versehen, ist den Südwinden

stark ausgesetzt und deßhalb im Laufe der Zeit arg mitgenommen worden; gegenwärtig unterwirft man es einem neuen Experiment der Wiederherstellung, die sich auch auf das Innere erstrecken soll. Ist einmal damit begonnen worden, dann wird man sich erst ein vollständiges Urtheil erlauben dürfen; was indessen dafür geplant und was bis heute schon am Aeußern ausgeführt worden ist, zeugt leider von wenig Verständniß; von einer auf gewissenhaften Stilstudien basirten Restauration ist keine Rede. Ich möchte nur wünschen, daß mit dem jetzt eingetretenen Wechsel in der Bauleitung auch eine reifere Ueberlegung Platz griffe, obgleich man täglich sieht, daß gerade hier in Italien, wo uns aus allen Zeiten des Besten so viel entgegentritt, am wenigsten geschultes Studium, Beherrschung der Form zu finden ist. Die bis jetzt fertige Chorpartie am Dome mit ihren einer ganz anderen Zeit angehörenden Sockel- und Gesimsprofilirungen, den sitzengebliebenen Mauerlisenen 2c. beweist dies wieder zur Genüge; der Bauleitung war es aber leichtere Mühe und genügend, die Quaderverkleidung des Aeußern zu erneuern und im Uebrigen das wieder herzustellen, was und wie sie es vorfand, ohne sich zu fragen, ob dies ursprünglich so gewesen oder geplant war oder ob es nicht schon einer späteren Restauration angehörte. Auf eine besondere Anerkennung hat diese Art von Restaurirung wohl gerade keinen Anspruch; was im Innern bevorsteht, will ich vorläufig lieber verschweigen, so lange es nicht wirklich ausgeführt ist.

Die diesjährige Kunstausstellung, Esposizione solenne della società d'incorraggiamento delle belle arti, macht leider denselben dürftigen Eindruck wie die vorjährige. Selbst die, so zu sagen, besseren Sachen dürften auf einer unserer deutschen Ausstellungen nur schwer die Linie passiren. Unter den 260 Nummern des Katalogs, wovon etwa 30 auf Skulptur kommen, die andern der Malerei angehören, ist eine ganze Reihe, welche schon im vergangenen Winter die Wände der Ausstellungsräumlichkeiten deckte; daß aber so einem Herrn Cammillo Pissarro, der an den armen Leinwanden Nr. 115 und 250 doch lediglich blos seine leider nur grünen und violetten Pinsel gereinigt hat, zum zweiten Male gestattet wird, sich in die Brust zu werfen und sagen zu dürfen: Anch' io son pittore — wirft kein gutes Licht auf das Komité der Ausstellung. Eine Auswahl scheint überhaupt nicht stattgefunden zu haben; mit Obigem steht eine ziemliche Zahl von vergeblichen Bildern eben nur auf der Stufe jener Pinselschwingungen, die auf der Vogelwiese in Dresden oder bei sonstigen Volksbelustigungen, Dulten 2c. aus Reclame-Rücksichten erlaubt sein können; solche Arbeiten aber in einer Ausstellung dem Publikum einer Stadt wie Florenz anzubieten, ist eine starke Prätension. Eine bunte Cigarrentasche, eine glimmende Cigarre, eine Schachtel Wachszündhölzer, ein Zwei-Lireschein und 15 Centesimi in Kupfer, dazu Blumen und Früchte in einer Vase — das ist die Zusammenstellung eines für 160 Lire käuflichen, ebenfalls zum zweiten Male auftretenden Stilllebens No. 219. Eine andere jetzt sehr beliebte Species von Stillleben ist in mehreren Nummern auf den Markt gebracht worden — Caccia, Vogelwildpret, auf einer Holztafel aufgehangen.

Manche nachträglich eingelieferte Sachen, wie die Bilder einiger mit ausstellenden Herren Professori wirken erfreulich. Auf dem Gebiete des Genre's treten die zechenden Ritter und Mönche u. s. w. in möglichster Menge auf, dann Lautenspieler, Schulbuben, die sich damit vergnügen, den Kaminkehrer mit Schneeballen zu werfen, oder die Theaterzettel von den Anschlagsäulen herabzureißen u. dergl. mehr. Pessenti's Holzschuhmacher, Fabbrini's goldene Hochzeit, Zandomenighi's in der Farbe nicht übel zusammengehendes „A Letto", junges Mädchen im Bett, Venturi's Concert bei offenem Fenster, Glisenti's nett gearbeitete Erklärung an der Ofenbank, Avanzi's „Junge Damen in vertraulicher Conversation" — dieß und einiges Andere zählt zu dem sich über das Niveau des ganz Gewöhnlichen Erhebenden; man sieht doch ein Wollen. Romagnoli hat dieses Jahr seiner Odaliske selbst das Hemd von „raffinirter keuscher Durchsichtigkeit" des vergangenen Winters erspart, aber den gelben Atlas als Unterlage und andere alte Atelierstücke mit der Dame selbst wieder mehrmals angebracht. Das Beste ist jedenfalls Prof. Borroni's „il Chilo": in einem reich ausgestatteten Atelier ruht in nachlässiger Haltung in dem Lehnstuhl eine junge Signora, deren Heiterkeit und nettes Füßchen mit dem modischen Schuh und feinem blauen Strumpf wirksam mit der weißen Priesterkutte kontrastiren, die sie sich umgethan. Bei geschickter Behandlung ist zu bedauern, daß manche Theile, namentlich die Hände, zu roh geblieben sind.

Die Landschaft weist eine reiche Auswahl erfreulicherer Leistungen auf. Die Künstlerfamilie Markó, Prof. Carlo, Prof. Andrea und Enrico Markó, ist mehrfach vertreten und vom König durch zwei Ankäufe ausgezeichnet worden; Carlo's Pinienlandschaft, Andrea's Berglandschaften mit Kühen sind fleißige, vielleicht etwas akademische Arbeiten, während der jüngere, sicher talentvolle Enrico etwas zu leichthin malt. Auch Prof. Fattori und Carmignani bieten Beachtenswerthes. Achtbares an kleineren Bildern haben Burlando mit seinem Fischmarkt in Chioggia, Avanzi, Gairoard, Letizia dal Pietro geleistet; ihnen schließen sich Ciardi mit seinen schon im vorigen Jahre ausgestellten Lagune di Venezia und Ugo Manaresi mit mehreren Marinen an.

An Architektur ist nichts von einiger Bedeutung da,

nicht viel mehr unter den wenigen ausgestellten Aquarellen. Calligo's einfacher, anspruchsloser Kreuzgang von S. M. Novella ist aber immerhin den in allen Farben spielenden Kirchen-Interieur's Pessenti's und Prof. Moja's oder gar Toteschini's „Innerem des Mailänder Domes" vorzuziehen. Die Aquarelle des Herrn Arturo Danyell dürften sich ruhig den Frieden der Mappe gönnen.

Auf dem Gebiete der Skulptur kann unter einer Reihe von nur für den gewöhnlichen Bedarf mit gewisser technischer Fertigkeit gearbeiteten Figürchen wohl nur das Werk Grita's hervorgehoben werden, wenn man auch seine Wahl des Stoffes schwer begreift — eine Blinde, die sorgfältigst herausgearbeitete Buchstaben in ihrer Bibel nachfühlt —, groß, in Marmor. Auch Baratta's Knabe Tobias, den Fisch ausnehmend — im Modell —, ist lebendig und geschickt aufgefaßt.

Die für die Frühjahrsmonate geplante, große retrospective Kunstausstellung von Werken aus dem Privatbesitz Toscana's ist bis auf den Herbst verschoben worden. Dagegen beginnt mit 1. März die Versteigerung der zahlreichen und bedeutenden Kunstschätze an Gemälden, Skulpturen, Bronzen, Goldschmiedearbeiten, Stoffen und dergleichen, welche bisher die Räumlichkeiten des Palazzo S. Donato schmückten, da der Besitzer, Fürst Demidoff, Florenz verläßt, um sich auf seine Besitzung zu Pratolino, die er ausbauen läßt, zurückzuziehen. Vielleicht wird hier in dem alten, jetzt nur noch als Ruine vorhandenen Schlosse — welches Buontalenti für den Sohn Cosimo's I., Francesco de' Medici anlegte, damit es der von diesem bevorzugten Bianca Capello als Aufenthalt diene — durch die Munificenz des Bauherrn ein Theil jener alten, vergangenen Pracht wieder heraufbeschworen. Von der Versteigerung selbst, zu welcher für den zu wohlthätigen Zwecken bestimmten Preis von 50, beziehungsweise 100 Frs. ein reich illustrirter Katalog herausgegeben wird, (zu dessen Mitarbeitern Jules Jaquemart, Leopold Flameng, Léon Gaucherel, Edmond Hédoin, Gustav Greux, Lalauze, Kreutzberger, John Watkins, Saint-Elme Gautier und Andere gehören) hat man in der in- und ausländischen Presse schon genügend lesen können und eine erschöpfende Darstellung des Gebotenen ist in den letzten Nummern (von Nr. 254 an) der Zeitschrift l'Art von Paul Leroi gegeben und mit zahlreichen Holzschnitten, Radirungen u. s. w. versehen. Ich erwähne davon die letzten trefflichen Blätter nach dem concert de famille von Jean Steen und den chevaux du stadthouder von Paulus Potter. Ueber den Verlauf der Versteigerung später.

Florenz, im Januar 1880.

Fr. Otto Schulze, Architekt.

Kunstliteratur.

Kunstgewerbliche Vorbilder von G. Kachel, Architekt, Professor und Direktor der großherzoglich badischen Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe, a. o. Mitglied des Gr. bad. Oberschulraths. Darstellungen ausgewählter Arbeiten der antiken Kunstindustrie, der Kunst des Orients und der Renaissance sowie des modernen Kunsthandwerkes, zusammengestellt, großentheils nach Originalaufnahmen gezeichnet. Herausgegeben mit Unterstützung des großherzoglichen badischen Oberschulraths. I. Lieferung. Karlsruhe, J. Veith. 1880. Imp. Fol.

Die soeben erschienenen, 1877 bei der internationalen Konkurrenz zu Amsterdam mit dem ersten Preise gekrönten kunstgewerblichen Vorbilder sind für den grundlegenden Unterricht an Kunstgewerbeschulen bestimmt und bilden gleichsam eine Ergänzung zu den bekannten Werken von Jakobsthal und Storck, insofern das erstere sich im Wesentlichen auf die Ornamentik, das letztere auf Arbeiten der Renaissance und auf Kompositionen des Herausgebers beschränkt. Der Verfasser der kunstgewerblichen Vorbilder spricht im Vorwort seine Absicht dahin aus, in sich abgeschlossene kunstgewerbliche Gegenstände, vorzugsweise der Antike und der Renaissance, deren Formenstrenge wie Schönheit anregend für den Unterricht sein können, als Vorbilder zu bringen, das blos Ornamentale und Dekorative aber auszuschließen, ebenso die Werke des Mittelalters, welche in den Rahmen der speziellen Unterrichts-Aufgabe des Werkes nicht hineinpassen. Durch diese aus den Lehrbedürfnissen sich ergebenden Grenzen ist der Inhalt des Werkes auf gewisse Gebiete der Tektonik beschränkt, namentlich auf die Arbeiten in hartem Stoff und die Keramik, während die Werke der textilen Kunst, die Flächenverzierung und das architektonische Element ausgeschlossen bleiben. Das Werk, von welchem 36 Tafeln sich im Druck befinden und 12 vollendet sind, ist auf 100 Blatt berechnet, die nicht nur geeignet sind, das Stilgefühl des Zeichners zu üben, sondern ihn auch mit den schönsten Beispielen kunstgewerblicher Leistungen verschiedener Zeiten und Völker bekannt zu machen.

Dabei ist vorausgesetzt, daß der Schüler nicht sklavisch kopirt, sondern die der Deutlichkeit halber in übernatürlicher Größe dargestellten Bilder verkleinert, die des Platzmangels wegen in vermindertem Maßstabe gezeichneten vergrößert, die Verkürzungen von schematischen Ornamenten aus dem Grundriß konstruirt.

Die Auswahl der ausnahmslos zum ersten Mal publicirten Gegenstände ist ebenso lehrreich wie ansprechend, die einfach in kräftigen Konturen, in schraffirten oder mit scharfen Grenzen lavirten, nach Bedürfniß in wenigen Farbentönen gegebenen Darstellungen sind

musterhaft gezeichnet; die buchhändlerische Ausstattung läßt nichts zu wünschen übrig, sie kann sich dem Besten dieser Art getrost an die Seite stellen.

Von dem Inhalte der ersten Lieferung heben wir den bronzenen Dreifuß aus Pompeji, antike Vasen aus den Sammlungen in Karlsruhe und München, einen Steingutkrug in deutscher Renaissance, eine vergoldete silberne Taufkanne aus Dresden, Nürnberger Arbeit vom Jahr 1540, sowie eine goldene Kanne von Hans Holbein hervor. Im Uebrigen sind in dieser und den im Druck befindlichen Lieferungen herrliche Gefäße und Geräthe, prachtvolle Marmorkandelaber, Sarkophage, Holz- und Schmiedeeisenarbeiten dargestellt.

Das dankenswerthe Unternehmen ist umso freudiger zu begrüßen, als dadurch zur Ausrottung der vielen schlechten Zeichenvorlagen aller Art beigetragen wird, mit deren pedantischem Kopiren die Schüler gequält werden. Kachel's Vorbilder eignen sich überhaupt zum Unterricht für die reifere Jugend, nicht blos für Schüler der Kunstgewerbeschulen, sondern für Alle, welche Formensinn und Darstellungsgabe ausbilden wollen. Sie seien allen Lernbegierigen bestens empfohlen!

U. O.

x. **Das Textbuch zu Seemann's kunsthistorischen Bilderbogen** hat durch die kurzlich ausgegebene 4. Lieferung seinen Abschluß erhalten. Es bildet einen stattlichen Octavband von 21 inhaltreichen Bogen. Die Prägnanz, mit welcher der ungenannte Verfasser das Wichtigste und Wesentlichste der Kunstgeschichte zu einem anschaulichen Bilde zusammenfaßt, verräth auf jeder Seite den gründlichen Sachkenner, der seines Stoffes vollkommen Herr ist. Trotz der knappen Fassung, die nur auf den Höhepunkten der Kunstentwickelung einer breiteren Darstellungsweise Raum giebt, wird der Leser auf mancherlei feine Bemerkungen und scharfsinnige Urtheile stoßen, die unseres Wissens hier zum ersten Male ausgesprochen wurden. Das angefügte Orts- und Künstlerregister trägt wesentlich dazu bei, den praktischen Gebrauch der Bilderbogen zu erleichtern. — Einer Ankündigung der Verlagshandlung zufolge hat der Verfasser des Textbuches im Willen, auch die ferneren, der Kunst des 19. Jahrhunderts gewidmeten Bilderbogen mit einem Texte zu begleiten, der voraussichtlich nicht minder gehaltvoll und interessant sein wird.

y. **Von Woltmann's Geschichte der Malerei** wird demnächst noch eine Lieferung (die siebente) ausgegeben, welche die Darstellung bis zum Ausgange des 15. Jahrhunderts führt. Der schwierigste Theil der großen Aufgabe, die sich der allzufrüh heimgegangene Verfasser gestellt, ist somit überwunden, und es dürfte den Bemühungen des Verlegers wohl nicht allzu schwer fallen, die zur Vollendung des Ganzen geeigneten Kräfte ausfindig und bereitwillig zu machen. Ein Torso wird hoffentlich das mit so großem Aufwand an Fleiß und Kosten in's Leben gerufene bedeutungsvolle Werk nicht bleiben; möge die Unterbrechung, die es erfahrt, nicht allzu lange dauern!

Nekrologe.

Alfred Woltmann †. Als am 6. Februar Abends 11¼ Uhr der ungebrochene, großer Pläne und Gedanken volle Geist Alfred Woltmann's widerwillig die Hülle seines hinfälligen Körpers verließ, erlitt die Kunstwissenschaft wohl den härtesten Verlust, der sie in dem Augenblicke hätte treffen können. Denn nicht eine reife Garbe hat der Tod dahin gemäht, sondern einen jugendkräftigen, erst seine herrlichsten Früchte für die Zukunft verheißenden Baum vor der Zeit gefällt.

Woltmann ward am 18. Mai 1841 zu Charlottenburg geboren, ein Enkel des bekannten Historikers Johann Gottfried Woltmann. Nachdem er bis Ostern 1860 das französische Gymnasium in Berlin besucht, wandte er sich, dem Namen nach zum Studium der Rechtswissenschaft, der dortigen, später der Münchener Universität zu; doch kam er hier sehr bald zur vollen Klarheit über seinen inneren Beruf, indem er zugleich das Thema seiner ersten großen Lebensaufgabe — Kunst und Leben Hans Holbein's — fand. Schon seine Dissertation, auf Grund deren er 1863 zu Breslau den Doktortitel erwarb, beschäftigte sich mit der streitigen Frage nach dem Geburtsjahre des Meisters. Als dann bereits 1866 der erste Band seines Buches „Holbein und seine Zeit" erschienen war, habilitirte er sich 1867 an der Berliner Universität, wo er mit Erfolg docirte, bis — bald nach der Vollendung jenes Werkes — ein Ruf an ihn erging, den neu begründeten kunstgeschichtlichen Lehrstuhl am Polytechnikum Karlsruhe einzunehmen (Michaelis 1868). Hier mit der Ordnung der kleinen, aber werthvollen Gemäldesammlung und der genaueren Erforschung der Kunst des benachbarten Elsaß beschäftigt, fand er noch Muße, ältere Studien abzuschließen oder wieder aufzunehmen: seine „Baugeschichte Berlin's bis auf die Gegenwart" erschien 1872, und schon im Laufe des folgenden Jahres die zweite vollständig umgearbeitete Auflage seines Holbeinwerkes. Nachdem bereits lange Zeit einzelne Aufsätze über elsässische Kunst von ihm publicirt waren, fanden die betreffenden Studien durch das Werk „Die deutsche Kunst im Elsaß" 1876 ihren Abschluß. Als im Jahre 1873 mehrere österreichische Universitäten, unter ihnen auch Prag, mit neuen Lehrstühlen für Kunstgeschichte ausgestattet werden sollten, wurde Woltmann nach Prag berufen, doch lehnte er zunächst ab, folgte aber schon 1874 einer erneuten Berufung dorthin. Ein begeisterter Parteigänger der dortigen Deutschen gegenüber den Czechen, wurde er durch seinen Vortrag über „die deutsche Kunst in Prag" die Veranlassung zu bedenklichen Auftritten, die sich wunderbarer Weise nicht wiederholten, als er kurz darauf die angekündigten Enthüllungen über die czechischen Fälschungen zum Zweck der Beschaffung einer „nationalen" Kunst veröffentlichte. Er war denselben auf die Spur gekommen bei Gelegenheit der durch fast alle bedeutenderen Museen und Bibliotheken Europa's unternommenen Forschungen über Miniaturmalerei, die er zum Zwecke einer „Geschichte der Malerei" in Anlehnung an die ihm testamentarisch vermachten Aufzeichnungen Waagen's jahrelang fortgesetzt hat, und deren Ergebnisse die fertig gewordenen Theile dieses Werkes zusammenfassen. Zu Michaelis 1878 gelangte er endlich in die kunstgeschichtliche Professur der Universität Straßburg, die seit Springer's Weggange ersichtlich nur für ihn offen gestanden hatte. Leider kam er bereits mit dem Keime des Todes dahin. Ein verschleppter Katarrh wuchs durch die unausgesetzten Anstrengungen, die Woltmann sich zumuthete, und die unter den gegebenen Umständen gänzlich ungeeignete Lebensweise, der er sich dabei unterziehen mußte, zu solcher Kraft an, daß im Mai 1879 plötzlich eine heftige Bronchitis und Pleuritis bei ihm zum Ausbruch kam, von deren Folgen er sich nicht zu erholen vermochte. Trotz einer Sommerkur in Badenweiler

und eines Herbstaufenthaltes am Genfersee, und trotz einer Uebersiedelung für den Winter nach dem Süden nahm das specifische Uebel, besonders durch die Einflüsse des schweren Winters, nach mehreren Rückfällen reißend überhand. Stetige Fieber stellten sich ein, und ein Darm-Katarrh trat als sicherer Vorbote der baldigen Auflösung auf, die dann über Erwarten schnell zu Mentone, wohin er von Bordighera übergesiedelt war, erfolgte. Seine einzige Schwester hatte die Genugthuung, ihm die letzten schweren Liebesdienste erweisen zu können. Nun ruht der wackere, deutsch gesinnte Mann im — gegenwärtig — französischen Boden. Sein letztes großes Werk hinterläßt er als Torso.

Es kann an dieser Stelle nicht versucht werden, den Verstorbenen als Gelehrten und als Menschen irgend näher zu würdigen. Dazu muß ein Zeitpunkt größerer Ruhe abgewartet, und dann ein breiterer Raum in Anspruch genommen werden. Die „Zeitschrift für bildende Kunst", der Woltmann von ihrem ersten Erscheinen an ein eifriger Freund und Mitarbeiter gewesen, wird der Dankespflicht gegen den früh entschlafenen Freund eingedenk sein und sie in vollem Umfange abzutragen versuchen. Er war ein scharfsichtiger Forscher, ein streng methodischer Denker, ein klarer und geschmackvoller Darsteller. Er war ein fein und vielseitig gebildeter Geist, ein gewandter und liebenswürdiger Gesellschafter, ein ernster und tüchtiger Charakter. Er war voll Sinn für alles Edle und Schöne, voll selbstloser Hingabe an eine als werthvoll erkannte Sache, ein treuer und aufrichtiger Freund. So urtheilt über ihn nicht bestochene Parteilichkeit oder Ueberschwänglichkeit der noch frischen Trauer, sondern das ist die schlichte Feststellung einer Thatsache, der zu widersprechen wohl kaum ein Versuch gemacht werden dürfte. Nur durch diese Fülle seltener Eigenschaften erklärt sich die Stelle, die er schnell und widerspruchslos in der Wissenschaft errungen hat, und die allseitige Hochachtung und vielseitige Liebe, deren er sich erfreute. Die Lücke, die er hinterläßt, wird schwer auszufüllen sein und zunächst nur noch immer schmerzlicher fühlbar werden, wenn der rüstige Kämpe den Fachgenossen und den Freunden künftighin nicht mehr in Reih und Glied zur Seite stehen wird. Den jüngeren Vertretern der Kunstwissenschaft muß sein Tod ein Antrieb zu immer angestrengterem und gediegenerem Streben werden. Er steht nicht mehr im Wettstreit, und wir dürfen auf seine stets prompte Kraft nicht mehr zählen. So trete vor, wer Muth und Kraft in sich fühlt, seine Wissenschaft die Wunde verschmerzen zu lassen, die Woltmann's Tod ihr geschlagen!

Im Namen der Auserwählten aber, die seinem Herzen am nächsten gestanden, bezeuge ich hier den tiefen Schmerz, der uns an diesem kaum geschlossenen Grabhügel übermannt, und rufe dem zu früh entschlafenen Freunde den thränenerstickten letzten Abschied in die Ewigkeit nach. Ruhe sanft! **Bruno Meyer.**

Todesfälle.

Dr. August Hagen, der Senior der Kunstschriftsteller, ist am 16. d. M., nahezu 83 Jahre alt, in Königsberg gestorben.

Konkurrenzen.

H. B. **Der Cercle artistique zu Brüssel** hat ein Preisausschreiben von Plänen für einen 1000 □m. großen Festsaal erlassen, in welchem er, unter Mitwirkung der Regierung, bei Gelegenheit der Jubiläumsfeier der fünfzigjährigen Unabhängigkeit Belgiens ein großartiges Künstlerfest zu geben beabsichtigt. Nur Mitglieder der Gesellschaft sollen bei der Bewerbung berücksichtigt werden; zur Baustelle ward den Architekten die Wahl zwischen dem vor dem Hauptgebäude des Zoologischen Gartens belegenen Plateau und dem inneren Hofe desselben gelassen. Die vorhandenen Baulichkeiten können zu Stimm-Salen für die Musiker, zum Büffet, zu Garderoben und zu ähnlichen Zwecken verwendet werden. Da nicht nur das Künstlerfest, sondern auch vier Wochen früher eine große musikalische Aufführung in dem Saale stattfinden soll, gehört gute Akustik gleichfalls zu den Bedingungen. Der vorläufige, eine Mehrbewilligung nicht ausschließende Kostenanschlag beträgt 125,000 Franken für den Rohbau sowie für die künstlerische Ausschmückung, ausschließlich der Möbel.

Sammlungen und Ausstellungen.

H. B. **Der russische Schlachtenmaler Basil Vereschagin** hat im Monat December v. J. in den Räumen des „Cercle littéraire et artistique" zu Paris eine Ausstellung seiner Werke veranstaltet. Ein Schüler Gérôme's und der École des Beaux-Arts, hat der 1842 in Nowgorod geborene Künstler um so mehr ein Anrecht auf das Interesse der Pariser, als er im Begriffe ist, sich in der französischen Hauptstadt niederzulassen und seine Skizzen dort auszuführen. Die gegenwärtige Ausstellung des rastlos wandernden und, aller Gefahren ungeachtet, bis auf die Schlachtfelder von Plewna und von Schipka nach neuen Motiven forschenden jungen Meisters umfaßt drei Abtheilungen. An den Wänden des Treppenhauses haben die großen, in München aufgenommenen Photographien nach den zwischen 1869 und 1873 vollendeten, dem Museum von Moskau gehörigen Gemälde aus dem Kriege in Turkestan Platz gefunden. Im Vorsaale führt Vereschagin uns Episoden des Krieges im Balkan vor. Das „Kosackenpiquet auf der Wacht" am mondenhellen Donauufer, die „Besiegten", ein Pope, welcher den 1500 Gefallenen eines Jägerregiments den letzten Segen ertheilt, und der „Verlorene Posten", die Geschichte einer verlassenen und vergessenen Schildwache, die bei treuester Pflichterfüllung von dem langsam, doch stetig niederfallenden Schnee überwältigt und mit dem weißen Leichentuche des Winters bedeckt wird, zählen zu den fesselndsten Bildern aus der reichen Fülle des Gebotenen. Im ersten Saale nimmt uns der ausdauernde Russe mit nach Indien, Thibet und Cachemir, sowie in die Berge des von ihm während zwei Jahren durchstreiften Himalaya. Die gigantische Leinwand: „Der Einzug des Prinzen von Wales in Jeypur" bringt den Farbenreichthum des Orients in der feenhaft bunten Umgebung des Thronerben von England und Indien zur vollen Geltung. Kleine Gemälde und Skizzen, Porträts von Eingeborenen aus den verschiedensten Klassen der Gesellschaft, Landschaften, Architekturstudien und Genrebilder ergänzen die lange Reihe dieser umfangreichen Studien, deren Zahl bei der verhältnißmäßigen Jugend des Künstlers doppelt überraschen muß. Vereschagin hat sich dem Salon sowie den Pariser Weltausstellungen fern gehalten, weil ihm 1866 bei dem ersten Versuche das Mißgeschick widerfuhr, daß seine feinausgeführte Zeichnung die „Doukhoborzys", — so lautet der Name einer religiösen Sekte in Rußland, — im Salon einen überaus schlechten Platz erhielt. Die wunderbar gelungenen, von Gérôme und Vida mit Beifall begrüßten Lichteffekte hatten dadurch gänzlich ihre Wirkung eingebüßt, und Vereschagin grollte der Jury der Ausstellung in den Champs Elysées. In nächster Zeit beabsichtigt er in dem der Vollendung nahen, nach seinen eigenen Angaben erbauten Atelier von Maison-Laffitte eine Serie von zwanzig die Hauptphasen der Geschichte Indiens verherrlichenden Kolossalgemälden zur Ausführung zu bringen. Der Empfang der ersten Engländer bei dem Groß-Mogul soll den Anfang machen, der Besuch des Prinzen von Wales in dem jetzigen Kaiserreiche von Britisch Indien die Reihe beschließen.

Neue Schönheitengalerie. Die Eigenthümer des illustrirten Blattes The Graphic haben einen originellen Gedanken zur Ausführung gebracht. Sie haben die bekanntesten und geschätztesten Maler in England dazu vermocht, für eine

besondere Ausstellung Bilder anzufertigen, welche so zu sagen ihr eigenes Ideal weiblicher Schönheit darstellen. Unter den Künstlern befinden sich der Präsident der Akademie Sir F. Leighton, Alma Tadema, E. Long, Calderon, Leslie, Tissot, Storey, Marcus Stone; daneben stellt Millais das Bild einer jugendlichen Schönheit im Kindesalter, aber in altmodischer Tracht, nach Art von Sir Joshua Reynolds' „Penelope Boothby" aus.

Vermischte Nachrichten.

B. **Albert Flamm in Düsseldorf**, der bisher fast ausschließlich italienische Landschaften malte, hat neuerdings ein Gemälde vollendet, welches das Motiv seiner rheinischen Heimat entlehnt. Dasselbe ist im Auftrage der Stadt Bonn ausgeführt, um dem Prinzen Wilhelm von Preußen, dem Enkel des deutschen Kaisers, zur Erinnerung an seine jüngst beendete Studienzeit zum Geschenk gemacht zu werden. Den Vordergrund des Bildes nimmt die Terrasse einer hochgelegenen Villa bei Bonn ein, mit üppigen Topfpflanzen, Weinlauben u. s. w. Im Mittelgrunde fließt der majestätische Strom, von Dampfern und Kähnen durchzogen, und im Hintergrunde schließt das Siebengebirge das Ganze ab.

B. **Der Bildhauer Ernst Kurfeß**, ein geborener Württemberger, der meistenstheils in Rom lebt, hat neuerdings bei seinem Aufenthalt in Stuttgart eine Büste des Königs von Württemberg modellirt, welche sich durch charakteristische Aehnlichkeit und lebenswahre Auffassung in hohem Grade auszeichnet. Auch die von Kurfeß gearbeiteten Büsten der Kinder des Prinzen Wilhelm und der verwittweten Herzogin Eugen von Württemberg verdienen Anerkennung. Die Büste des Königs soll in Marmor ausgeführt werden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Marquet de Vasselot, Histoire du portrait en France. 8⁰. Rouquette. fr. 20. —.

Gruyer, G., Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole publiés en Italie au XVe et au XVIe siècle, et les paroles de Savonarole sur l'art. 4⁰. Mit 33 Holzschnitten. Didot. fr. 30. —.

Havard, H., L'Art et les artistes hollandais. II. Les Palamèdes. Govert Flinck. 8⁰. Quantin. fr. 10. —.

Lafenestre, G., Le livre d'or du salon de peinture et de sculpture de l'Exposition des beaux-arts de 1879. Catalogue descriptif des oeuvres récompensées et des principales oeuvres hors concours. 4⁰. Mit 13 Tafeln. Librairie des Bibliophiles. fr. 25. —.

Zeitschriften.

L'Art. No. 267.
Amateurs, collectionneurs et archéologues florentins, von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

The American Art Review. No. 3.
William Morris Hunt, von Fr. P. Vinton. (Mit Abbild.) — Stephen J. Ferris. (Mit Rad.) — Tendencies of art in America, von S. G. W. Benjamin. — Recent advances in roman archaeology, von H. G. Spaulding. — Olympia as it was and as it is, von Ch. C. Perkins. (Mit Abbild.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 173.
Karl Geyling. — Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. — Gottfried Semper in seinen Beziehungen zum Kunstgewerbe, von Br. Bucher.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke, Berlin. Werthvolle Sammlung von Antiquitäten. Versteigerung am 27. Februar. (902 Nummern.)

Inserate.

Verkauf von Kupfer- und Stahlplatten.

Der Kunstverein für die Rheinlande u. Westfalen beabsichtigt, die noch in seinem Besitze befindlichen, zur Herstellung der Vereinsprämie in den Jahren 1873 und 1876 benutzten zwei Platten, darstellend:

1. **„Fruchtlose Strafpredigt"** nach Professor Vautier, gest. von E. Forberg, in Stahl.
2. **„Madonna"**, nach einer im Königl. Museum zu Berlin befindlichen Rafael'schen „Madonna", in Kupfer,

zu veräußern. Erstgebot für jede Originalplatte nebst den vorhandenen galvanoplastischen Platten: **Mark 1500.**

Abzüge von diesen beiden Platten sind auf unserem Vereins-Bureau, Königsplatz 3, zur Ansicht aufgelegt, können auch auf Wunsch von dort bezogen werden. Reflectanten belieben ihre Offerten spätestens bis zum 1. Mai d. J. uns einzureichen. (1)

Düsseldorf, 14. Februar 1880. **Der Verwaltungs-Rath:** J. A. Dr. Ruhnke.

Ein reiches
Renaissance-Täfelwerk

in dem bisher Baron von Bibra'schen Hause in Nürnberg befindlich, ist zu verkaufen. Dasselbe, vollständig gut erhalten, ist aus den edelsten Holzarten gefertigt und in Seemann's „Deutscher Renaissance", Abtheilung Nürnberg, veröffentlicht. Offerten erbeten an Architekt **David Röhm** in Nürnberg.

Sculpturen
in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16.

Kataloge gratis und franco. (8)

Verlag von Paul Bette, Berlin.
Andreas Schlüter,
Masken sterbender Krieger.
Herausgegeben von R. Dohme.
24 Blatt in Mappe. Preis 24 Mark.

Das Grüne Gewölbe zu Dresden.
Herausgegeben von J. G. Th. Graesse.
100 Blatt Lichtdruck in Folio.
Preise: In Kartonkapsel 164 Mark.
In zwei Halblederbänden 210 Mark.
Einzeln à 2 Mark., 25 Blatt für 40 Mk.

Preisermässigung!
In Sam. E. Taussig's Antiquariat in Prag ist in neuen Exemplaren vorräthig:

Kalligrafische Denkmale,
entnommen aus
Handschriften böhmischer Bibliotheken,
gez. v. J. Scheiwl,
Text v. **J. Erazem Wocel.**
Prag 1869. fol. obl. 2 Hefte. 11 Blatt in Chromolithographie.
Statt M. 24.— nur M. 14.—.
Enthalten, Copien der effectvollen Initialen des Wyschehrader Evangeliars (im Besitze d. kk. Univ.-Bibl. in Prag) eines der ältesten Denkmalböhmischer Kunst aus dem XI. Jahrhundert in feinster Ausführung. (3)

Hierzu eine Beilage von Georg Wigand in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

4. März

Nr. 21.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Baubeamte und Baukünstler in Preußen.

Berlin, Ende Januar 1880.

Eine überaus beachtenswerthe Kundgebung ist vor kurzer Zeit in Form einer an die preußische Staatsregierung und beide Häuser des Landtages gerichteten „Denkschrift" von einer Anzahl der namhaftesten hiesigen Architekten ausgegangen. Selbst wenn der Inhalt des Schriftstückes, das uns als Extrabeilage zu dem Böttcher'schen „Wochenblatt für Architekten und Ingenieure" vorliegt, nicht in dem hohen Grade erwähnenswerth wäre, wie wir es glauben, so würden die unterschriebenen Namen uns zum Nachdenken nöthigen. Es haben unterzeichnet im Namen der „Vereinigung zur Vertretung baukünstlerischer Interessen" folgende sechs hiesige namhafte Architekten: Raschdorff, Orth, Kyllmann, Böckmann, von Großheim, Otzen.

Die Denkschrift beginnt mit Konstatirung der nicht zu leugnenden Thatsachen: daß die Hochbauausführungen des preußischen Staates in der Regel das nicht leisten, was man nach dem Stande der deutschen Baukunst von ihnen erwarten darf; daß man im Lande ein Bewußtsein von diesen mangelhaften Leistungen hat und damit unzufrieden ist; daß der Grund dieses Mangels hauptsächlich in dem unrichtigen Verfahren zu suchen ist, das der Staat bei der Lösung architektonischer Aufgaben einschlägt, denn an einer genügenden Anzahl begabter und gebildeter Baukünstler, deren Hülfe sich die Staatsregierung bedienen könne, fehle es zur Zeit keineswegs.

Mit diesen Thatsachen wird eine Schattenseite des königlich preußischen Staatswesens berührt, die wohl noch etwas schärfer accentuirt zu werden verdient. Das „moderne Rom" verleugnet trotz aller Wandlungen bis auf den heutigen Tag den Charakter durchaus nicht, den ihm seine beiden großen Begründer Friedrich Wilhelm I. und dessen größerer Sohn, aufgedrückt haben. Außer den steuerzahlenden Unterthanen gelten eigentlich nur zwei Menschenklassen für berechtigt: der Soldat und der Beamte. Wenn es seit einigen Decennien den Anschein hat, als kämen in dem rauhen Kriegerstaat Künste und Wissenschaften mehr zu ihren verdienten Ehren, so lasse man sich durch den äußeren Anschein nicht täuschen! Allerdings geschieht mancherlei, man zieht sich aus der Affaire und versucht, gerade seine Pflicht zu thun, aber von irgend einer idealen Unternehmung, die verriethe, daß die treibenden Kräfte des Hofes oder der Regierung auch mit dem Herzen dabei sind, bemerkt man, einige kleine Ausnahmen vielleicht abgerechnet, nichts*). Wenn dies Factum, das man nur durch allerhand pathetische Redensarten nicht verhüllen möge, sich am unerfreulichsten auf dem Gebiete der Musik und des Schauspiels offenbart, so liegt es doch auch in den bildenden Künsten klar genug zu Tage.

Indem wir diese Thatsache konstatiren, möchten wir um Alles in der Welt nicht den Anschein erwecken, als ob damit ein Tadel ausgesprochen werden sollte. Wenn bei uns dem Beamten, so weit es angeht, ein

*) Ausnahmen, wie die Expeditionen nach Olympia und Pergamos, überhaupt die sehr bedeutenden Unternehmungen zur Pflege der Kunst und Kunstwissenschaft in Preußen aus jüngster Zeit sind denn doch im Obigen wohl etwas zu gering angeschlagen. Anm. d. Red.

soldatischer Charakter aufgedrückt wird, wenn alle vom Staate in Anspruch genommenen Gelehrten und Künstler möglichst in die Kategorie der Beamten geschoben werden, so ist dies eben eine Reminiscenz aus einer Zeit, da die Gründung dieses Staates durch andere Mittel als durch administrative und militärische nicht möglich war. Als jene nüchternen Hohenzollern in ungeheurer Anstrengung aus den verwahrlosten Nordostmarken unseres Vaterlandes das Rückgrat des neuen Deutschlands schufen, durften sie nicht das unerreichbare Bessere zum Feind des erreichbaren Guten machen. Es wäre kurzsichtig, was freilich noch kürzlich einem großen Kritikus der preußischen Hauptstadt passirt ist, diese „Einseitigkeit“ anders aufzufassen, als die unwegdenkbare Voraussetzung des preußischen Staates, und sofern Menschen wie Staaten immer einen Beigeschmack von den Bedingungen haben werden, unter denen sie entstanden sind und sich entwickelt haben, müssen wir auch den vielberufenen und nicht immer verstandenen Militarismus und die Bureaukratie Preußens als nothwendig anerkennen. Vor Allem muß es der Kunsthistoriker in Hinsicht auf die Thatsache, daß echte Kunst erst da wachsen kann, wo ein gesundes nationales Leben besteht und daß zur Begründung einer wie auch immer beschaffenen nationalen Kultur der Hohenzollernstaat in Deutschland die unerläßlichen politischen Voraussetzungen geliefert hat. Diese Thatsache ist so schlicht, daß sie von sehr geistreichen und gelehrten Männern übersehen werden konnte, und wir möchten deshalb in recht deutlichem Gegensatz etwa zu der Auffassung des hochverehrten Justi das Paradoxon hinstellen: Die preußischen Könige im vorigen Jahrhunderte standen in viel höherem Sinne im Dienste der Kunst als die polnischen Könige und sächsischen Kurfürsten trotz alles Meißener Porzellans, trotz Mengs &c.

Obwohl die Denkschrift auch den eben entwickelten Gedanken nicht unberührt läßt, so wollten wir doch die Gelegenheit nicht verpassen, eine ebenso einfache wie verständliche, aber eben wegen ihrer Schlichtheit nicht immer verstandene geschichtliche Thatsache ein klein wenig näher zu erörtern.

Die Gründe der oben erwähnten unzulänglichen baulichen Leistungen des preußischen Staates suchen die Petenten mit Recht in dem Umstande, daß das offizielle Bauwesen ganz einfach nach der Schablone der sonstigen Verwaltungszweige geordnet ist, mit drei Instanzen, den nöthigen Rescripten, Revisionen, Schreibereien &c. Daß bei dem Architekten als Baubeamten die Qualität des Architekten als Baukünstler fast in allen Fällen rettungslos untergeht, ist eine Thatsache, die keinem Kundigen bewiesen zu werden braucht. Der vom Staat beschäftigte preußische Architekt befindet sich in der That in einem circulus vitiosus eigener Art. Häufig an kleinere, keinerlei künstlerische Anregung bietende Orte verwiesen, mit Bureau-Arbeiten überhäuft, in seiner Fortbildung gehemmt, steht er, wenn dann wirklich einmal der seltene Fall eintritt, daß ihm eine eigenthümliche höhere architektonische Aufgabe gestellt wird, derselben meist unfähig gegenüber; sein Projekt wird in den höheren Instanzen modifizirt oder aufgegeben. Und weil nun im trivialen Dienst und „Geschäft“ der künstlerische Geist in ihm erdrückt ist, stellt man ihm von oben her keine höheren Themata mehr.

Wenn bei sothanen offenbaren Uebelständen die Forderung der oben genannten Baukünstler dahin geht, dem Privatarchitekten, der augenblicklich hauptsächlich die künstlerische Seite der Technik verträte, die Ausführung der größeren Staatsbauten zu übertragen, so ist das freilich, wie Jedermann sieht, eine oratio pro domo, aber die angeführten Gründe fordern nichts desto weniger unseren Beifall heraus, mindestens soweit sie sich mit einer Kritik des bestehenden Zustandes befassen. Was die positiven Vorschläge anlangt, so scheinen einige Bedenken nicht abzuweisen.

Hinsichtlich der Prüfung der Bauentwürfe soll das schon bestehende Verfahren nicht einfach beseitigt, sondern zweckmäßig reformirt werden. Die schon seit dreißig Jahren bestehende „technische Baudeputation“ des Handelsministeriums soll durch eine entsprechende Anzahl hervorragender Privatarchitekten verstärkt und durch einen periodischen Wechsel der Persönlichkeiten vor Schablonenhaftigkeit und Einseitigkeit gesichert werden. Neben ihr sollen in den Provinzen analoge Körperschaften eingerichtet werden, um den speziellen Bedürfnissen der einzelnen Landschaften besser zu genügen, als dies durch eine in solchen Fällen gewiß übel angewandte Centralisation möglich ist. Die Thätigkeit dieser Korporationen könnte sich dann leicht eine solche Autorität erwerben, daß auch alle anderen größeren Bauten, z. B. kirchliche, kommunale, militärische &c. ihr zur Prüfung vorgelegt werden würden.

Ob diese Wünsche der Petenten in Erfüllung gehen werden, ist freilich zweifelhaft: wir müßten uns allerdings sehr geniale und gewaltige Künstlernaturen in jenen Provinzial-Baukollegien sitzen denken, wenn es ihnen gelingen sollte, den Eigensinn und die künstlerische Indifferenz so mancher deutscher Korporationen und Behörden zu überwinden.

Noch unsicherer scheint uns die in der Denkschrift gefundene Beantwortung der zweiten, weit wichtigeren Frage: wem denn nun fortan der Entwurf und die Ausführung der monumentalen Staatsbauten zu übertragen sei? Mit der zunächst aufgestellten Antwort: „demjenigen Architekten, der hierzu am meisten geeignet erscheint“, ist offenbar noch nicht viel gewonnen. Es

werden dann weiterhin zwei Möglichkeiten zur Wahl gestellt: entweder die direkte Uebertragung an einen renommirten Baumeister oder das Konkurrenzverfahren; wobei nur in seltenen Ausnahmefällen („wenn es sich um eine originelle Grundidee des Projektes handelt"), die allgemeine öffentliche Konkurrenz anzuwenden sei, sonst aber die auf mehrere in gleicher Weise zur Uebernahme des Baues geeignete Architekten *beschränkte*.

Wenn schließlich die Denkschrift die finanziellen Garantien bei solchen Unternehmungen darin findet, daß der den Bau übernehmende Architekt für die Einhaltung des Vertrags mit seinem *Vermögen* zu bürgen hätte, so darf man wohl fragen, wie viel Architekten in Preußen es giebt, die bei größeren Staatsbauten den zweiten Theil dieser Bürgschaft zu erfüllen vermögen, und ob es wünschenswerth ist, daß die engere Wahl auf diesen kleinen Kreis beschränkt bliebe?

Da indessen die Denkschrift diese positiven Vorschläge selbst nur sehr dubitativ hinstellt („es lohne sich, einen solchen Versuch zu machen"), so wollen wir ihnen auch ein größeres Gewicht nicht beilegen, als das, einige Möglichkeiten angedeutet zu haben, um aus einem Zustande heraus zu gelangen, der unerträglich ist. Ein Blick auf die mit großen Mitteln unternommenen offiziellen Bauten der letzten Jahre lehrt, was bei dem jetzigen Verfahren herauskommt! Um also eine ganz schlichte Wahrheit noch einmal zu wiederholen: Ein Bauwerk verträgt es so wenig, wie irgend eine andere künstlerische Leistung, auf dem Verwaltungswege durch Reskripte und Instanzen oder gar durch Kommissionsberathungen ꝛc. fertig gebracht zu werden. Zu einem Kunstwerk gehört ein *Künstler*, den man dann möglichst wenig geniren möge. Nicht mehr und nicht weniger!

Hätte die Denkschrift auch nur das eine Verdienst, eine alte in ihrem Ursprunge berechtigte, in ihrem aktuellen Zustande unerträgliche Praxis erschüttert zu haben und gegenüber dem Militarismus und der Büreaukratie das Recht des frei schaffenden Künstlers zu vertreten, so wäre es schon der Mühe werth gewesen, so speziell hier darauf einzugehen. Hat Musik und auch bildende Kunst sich bisher vielfach dem Berliner Mandarinenthum gefügt, so mag es den Architekten nachgerühmt werden, daß sie zuerst unbeirrt von Tradition und Schablone die Scheere an den chinesischen Zopf gelegt haben — selbst wenn sie nicht geahnt hatten, was mit dieser Frage alles zusammenhängt und in welches feste Bollwerk sie hier die erste Bresche legen.

B. Förster.

Korrespondenz.

Düsseldorf, Ende Januar 1880.

A–n. Die großartigen baulichen Anlagen, welche hier für die diesjährige große *Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke* bereits nahezu vollendet sind, lassen ebenso wie die ungemein zahlreich erfolgten Anmeldungen des Großgewerbes und der Kunstindustrie die Erwartung berechtigt erscheinen, daß tüchtige Leistungen dem kritischen Auge dargeboten werden sollen. Das Gesammtterrain, welches für Ausstellungszwecke zur Verfügung steht, mißt ca. 70 preußische Morgen. Die 300 m. langen und 100 m. breiten Ausstellungsbauten übertreffen an bedeckter Bodenfläche diejenigen der letzten Berliner Gewerbeausstellung um 6000 □m. Außerdem werden noch auf dem freigelassenen Terrain und in den Anlagen des als Ausstellungspark gemietheten zoologischen Gartens zahlreiche Annexbauten und Ausstellungspavillons von einzelnen Großindustriellen errichtet werden. In all diesen Gebäulichkeiten soll dem Besucher ein nahezu vollständiges Bild der mannigfaltigen Industrien der Schwesterprovinzen Rheinland-Westfalen geboten werden.

In dem Ausstellungshauptgebäude wurde gleich zur Linken des Eingangs der deutschen Künstlerschaft ein prächtiger, mit separatem Eingang versehener Raum von 3000 □m. zur Verfügung gestellt, um darin die Werke der Malerei und Skulptur, der Architektur und der graphischen Künste unterzubringen, welche zu der mit der Gewerbe-Ausstellung verbundenen *vierten Allgemeinen deutschen Kunstausstellung* eingesandt werden. Die deutsche Künstlerschaft wird Alles aufbieten, um das Bild recht glanzvoll zu gestalten, in welchem sie nach der langen Pause von 12 Jahren die Erfolge ihres rastlosen Strebens vor dem Auge der Kritik entfalten wird. Die Führer der Düsseldorfer Kunstgenossen, die Herren August Becker und Ernst Bosch, sind bereits mit ihren Kollegen eifrig bemüht, für würdige Ausstattung der Ausstellungsräume bestens zu sorgen. Ihrer Thätigkeit werden es Deutschlands Künstler zu danken haben, daß die den Kunstwerken anzuweisenden Plätze die Leistungen unter möglichst günstigen Verhältnissen zur Geltung kommen lassen und nach dieser so wichtigen Seite hin der Erfolg der Ausstellung gesichert erscheint. Daß die Gewerbe-Ausstellung eine große Zahl vermögender Käufer, die sonst vielleicht durch die Kunstausstellung allein nicht angezogen würden, in die Kunsthallen locken wird, daß der rheinisch-westfälische Kunst- und der Kölner Museumsverein, sowie die Kommission für die Ausstellungslotterie bedeutende Ankäufe zu machen gewillt sind, wird für manche Künstler gewiß ein berechtigter Sporn sein, sich mit ihren besten Hervor-

bringungen an der vierten Allgemeinen deutschen Kunstausstellung zu betheiligen.

Mit der Gewerbe-Ausstellung wird weiterhin eine sehr interessante und nach den verschiedensten Seiten hin lehrreiche Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer verbunden sein. Um derselben neben den letzten Ausstellungen in Münster, Köln, Frankfurt a. M. ihren Erfolg und ihre Eigenart zu sichern, wurde eine ausschließlich aus Fachmännern zusammengesetzte Kommission gebildet, bestehend aus folgenden Herren: Prof. aus'm Weerth in Bonn, Vorsitzender, Maler Grotjohann in Düsseldorf, stellv. Vors., Rektor Aldenkirchen in Viersen, Schriftführer, Maler von Eckenbrecher in Düsseldorf, Architekt Hertel in Münster, Maler Krüger in Düsseldorf, Prof. Nordhoff in Münster, Maler Oeder in Düsseldorf, Bauinspektor Pflaume in Köln, Baumeister Richter in Bonn, Domvicar Schnütgen in Köln, Kaplan Schulz in Aachen und Bürgermeister Thewalt in Köln. Alle diese Herren haben in wiederholten eingehenden Berathungen den Ausstellungsplan in folgender Weise festgestellt. In einem eigens für die Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer erbauten großen Pavillon, der von dem Hauptausstellungsgebäude ziemlich weit entfernt an dem großen Teiche des zoologischen Gartens gelegen und gegen Feuers- und Diebesgefahr genügend geschützt ist, wird ein großer achteckiger Hauptraum von 200 □m Flächenraum geschaffen, an dessen Seiten noch sechs etwa je 15 □m. große Ausbauten hergestellt werden, die mit dem Hauptsaal durch so weite Portièren verbunden sind, daß der freie Einblick möglich ist. Der große Mittelraum dient zur Aufnahme der Vitrinen, in welchen die kunstgewerblichen Alterthümer in systematischer Reihenfolge zur bequemen und übersichtlichen Aufstellung gelangen. Denjenigen Besitzern von Alterthümern, welche sich mit einer belangreichen Zahl ihrer Schätze an der Ausstellung betheiligen, sollen eigene Vitrinen zur ausschließlichen Benutzung zur Verfügung gestellt werden. Während also der Mittelraum die Entwickelung der kunstgewerblichen Thätigkeit des Mittelalters und der Renaissance an den nebeneinander aufgestellten Kunstwerken veranschaulicht, sollen die Annexräume je ein Kulturbild aus den verschiedenen Stilepochen unter ausschließlicher Verwendung von Originalgegenständen dem Beschauer vorführen und so dem großen Publikum zeigen, in welcher Weise die Vorfahren die verschiedenen Möbel und kunstvollen Geräthe im praktischen Leben verwertheten. Um ein Kulturbild aus der romanischen Periode bieten zu können, wurde die Herstellung eines kirchlichen Raumes beschlossen. Zu diesem Zwecke soll eine getreue Nachbildung der jetzt auf dem Bonner Kirchhof befindlichen, im rheinischen Uebergangsstil erbauten Kapelle der ehemaligen Deutschordenskommende Ramersdorf ausgeführt und dem Eingange des Saales gegenüber so angelegt werden, daß man beim Eintritt über die Vitrinen hinweg das Innere jener Kapelle vor sich hat. In den drei Chörchen derselben sollen außer verschiedenen Altären alle zur Feier der Messe, zur Spendung der Sakramente und beim Reliquienkult gebrauchten Geräthe den kirchlichen Dienst jener Periode veranschaulichen. Neben der Kapelle befinden sich dann zu beiden Seiten Erkerzimmer. Das eine derselben wird als gothischer Trink- resp. Speisesaal mit dem charakteristischen Mobiliar und Geräth ausstaffirt, das andere aber soll einen Herrensaal aus der Renaissancezeit mit seiner Einrichtung zeigen. Zu letzterer werden Tische, Klapptische, Schrank und Erkerschrank, Uhr und Kannen, Porträts, Gobelins u. s. w. aus Privatbesitz verwendet und als Decke die unglücklich restaurirte Leistendecke mit Kaisermedaillons aus dem alten Kölner Rathssaale imitirt werden. Der Barockstil (1630—1715) wird durch ein reiches Prachtgemach, das Rococo (1715—1780) durch einen zierlichen Damensalon veranschaulicht und auch der Zopf mit seinen Eigenheiten in einem besonderen Kabinetchen vorgeführt werden. Diese Kulturbilder werden gewiß für das große Publikum vom größten Interesse sein, während die systematische Ausstellung der Einzelobjekte ganz besonders dem deutschen Kunsthandwerker lehrreich sein wird. Er soll hier an guten, nachahmenswerthen Vorbildern die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Kunsthandwerks der verschiedenen Stilperioden kennen lernen und dadurch sich angeregt fühlen, an der Hand solcher Vorbilder das eigene Können zu vervollkommnen. Wir können nur wünschen, daß von geeigneten Mitgliedern der Kommission während der Dauer der Ausstellung an Ort und Stelle demonstrirende Vorträge über die verschiedenen Kategorien des Kunsthandwerkes zu bestimmten Stunden mit Ausschluß des großen Publikums lediglich für die betreffenden Handwerker möchten abgehalten werden. So könnte die Ausstellung auch für diejenigen nutzbar gemacht werden, die, sich selbst überlassen, in den Ausstellungsräumen nur planlos umherirren, vor lauter Bäumen den Wald nicht sehen und verwirrter herauskommen, als sie eingetreten sind.

— —

Ulm, Ende Januar 1880.

Im verflossenen Jahre wurden die Arbeiten am Münster wieder wesentlich gefördert. Die schon in unserem letzten Berichte (Kunst-Chronik 1879, Nr. 12) erwähnte neue Kupferbedachung der beiden Seitenschiffe wurde mit einem Aufwande von 120,000 Mk. vollendet. Der Bau des nördlichen Seitenthurms ist soweit vorgeschritten, daß man hofft, bis Juli die Schlußblume aufsetzen zu können. Es fehlt dann noch der innere Ausbau der beiden Thürme und der plastische Schmuck derselben. Das früher in weite Ferne ge-

rückte Projekt der Vollendung des Hauptthurmes bekommt jetzt immer festere Gestalt: schon werden die Fundamente untersucht, und man beabsichtigt eine Kommission von Sachverständigen zu berufen, welche die technische Frage der Weiterführung des Baues definitiv entscheiden soll. Wenn die Mittel reichlich fließen, so glaubt der Dombaumeister das Werk in 10—12 Jahren vollenden zu können.

Die Korrektionen der Strebebögen, welche sich theilweise gesenkt hatten, wurden im abgelaufenen Jahre gleichfalls vollendet; es mußten acht Strebebögen auf der Nordseite und fünf auf der Südseite verstärkt werden. Dies geschah, indem man anstatt des durchbrochenen Maßwerks Blendmaßwerk einsetzte. An einigen Bögen der Nordseite versuchte man auch plastischen Schmuck anzubringen; so wurde z. B. in origineller Weise der Kampf des Ritters St. Georg mit dem Drachen und ein Kampf zwischen Germanen und Römern dargestellt. Die Modelle fertigte der Bildhauer Herberger hier. Außerdem wurden die Fundamente sämmtlicher Strebepfeiler der Nordseite, des Chors und einiger an der Südseite untersucht und verstärkt.

Die Renovationsarbeiten im Innern des Münsters beschränkten sich zunächst auf die Bloslegung des angeblich von Josse Herlen gemalten Jüngsten Gerichts über dem Triumphbogen. Das Gemälde hat sich unter seiner Tünche noch ganz gut erhalten, nur sind die Farben ganz verblaßt, sodaß man ohne bewaffnetes Auge nichts deutlich erkennen kann. Oben erscheint Christus in der Mandorla mit der Beischrift: Venite benedicti Patris mei, zu beiden Seiten gruppiren sich die Apostel und andere Heilige, rechts unten ist der Höllenrachen und links das Fegefeuer mit posaunenblasenden Engeln dargestellt. Verdammte und Selige vertheilen sich in den verschiedensten Situationen, theilweise mit den Attributen ihres einstigen Berufes versehen, auf der großen Wandfläche. Rechts unten steht die Zahl 1471 und darunter hält ein Knabe einen Wappenschild mit unkenntlich gewordenem Bilde. Von den schon früher im südlichen Seitenschiff entdeckten Fresken aus der Legende der h. Katharina wurden einige durch den Maler Weinmaier aus München aufgefrischt. Der sog. Dreisitz von Syrlin vor dem Chor hat im Laufe des Sommers gleichfalls eine stilgemäße Renovation erfahren, ebenso das Gemälde des sich daran anschließenden Kreuzaltars; das durch die Hand des Herrn Konservator Hauser in München renovirte Gemälde, welches sich seit 1548 an diesem Ort befindet, stellt das h. Abendmahl dar und ist ein durch Monogramm und Jahrzahl (1515) dokumentirter Schäuffelen. Auch das in der Sakristei befindliche kleine Altärchen mit den Martin Schön'schen Passionsbildern ist erneuert worden.

Ein weiteres gemaltes Fenster, gestiftet von Frau Kommerzienrath Wieland und ausgeführt von Burkhard in München, wird demnächst erwartet. Es wird Luther auf dem Reichstag zu Worms und den Anschlag seiner Thesen in Wittenberg darstellen.

Die Einnahmen der Münsterbaukasse haben sich im letzten Jahre auf 155,000 Mk. belaufen, wovon 120,000 Mk. die Lotterie beigesteuert hat.

Schließlich können wir uns nicht versagen, unser Bedauern darüber auszusprechen, daß der mit so großer Spannung erwartete 8. Band von Schnaase's Kunstgeschichte in dem Abschnitte, welcher auch die Ulmer Maler-Schule behandelt, unsern Erwartungen leider nicht entsprochen hat. Der Autor steht noch ganz auf dem Boden der alten Mauch-Haßler'schen Hypothesen. Von der mit so großen Kosten von Seiten der Stadt durch den Verein für Kunst- und Alterthum unternommenen Ausstellung zur Zeit des Münsterjubiläums, 1877, hat der Verfasser keine Notiz genommen. Ebensowenig scheinen demselben die Pressel'sche Festschrift und die in dem Korrespondenzblatt des Alterthums-Vereins erschienenen kritischen Berichte über die Ulmer Malerschule bekannt geworden zu sein. Es ist hier nicht der Ort, auf nähere Details einzugehen; nur auf einige Irrthümer möchten wir aufmerksam machen. Die Patrizierfamilie der Ehinger in Ulm ist nicht zu verwechseln mit dem Geschlecht der von Ehingen in Kilchberg. Der Name des Ulmer Malers Cramer ist längst aus den Annalen der Kunstgeschichte ausgemerzt. Dieser Name entstand dadurch, daß man neben dem Glasmaler Wild noch einen Anderen, welcher das sog. Kramer-, d. h. das von der Ulmer Kramerzunft gestiftete Fenster, gemalt haben soll, annahm.

Max Bach.

Kunstliteratur.

Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen. In Abbildungen mit kurzen Erläuterungen. Mit Unterstützung S. Exc. des k. Ungarischen Hrn. Ministers für Cultus und Unterricht herausgegeben vom Ausschuß des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde. Lief. 1 und 2. Hermannstadt. 1878—79. Fol. Text in 4°.

Im Siebenbürgischen Sachsenlande, der deutschen Grenzwacht im fernen Osten des Donaureiches, besteht seit nahezu vierzig Jahren ein rühriger Verein, welcher sich innerhalb des Rahmens seiner auf die Erforschung des Landes und der Geschichte desselben gerichteten Thätigkeit auch die Veröffentlichung und wissenschaftliche Bearbeitung der kirchlichen Kunstdenkmäler Siebenbürgens zur Aufgabe gemacht hat. Das Vereinsarchiv

weist in verschiedenen Jahrgängen Arbeiten kunstgeschichtlichen Inhaltes auf, und in den Mittheilungen der Wiener Centralkommission begegnen wir ebenfalls nicht selten Beiträgen ähnlicher Art, besonders zur Baugeschichte Siebenbürgens, welche Mitglieder jenes Vereins zu Verfassern haben.

Nachdem sich nun in den letzten Jahren durch neue Forschungen und Reisen im Lande das kunstgeschichtliche Arbeitsfeld des Vereins wesentlich erweitert hatte, und sowohl werthvolle Gemälderesfte, Flügelaltäre aus der Zeit vor der Reformation, als auch zahlreiche Grabdenkmäler in Stein und Erz, kirchliche Geräthe und Paramente mit kunstvoller Stickerei, meistens von heimischen Arbeitern herrührend, aus der Verborgenheit an's Licht getreten waren, stellte sich das Bedürfniß heraus, den Denkmälervorrath Siebenbürgens in einer zusammenfassenden Publikation herauszugeben. Die liberale Unterstützung von Seiten des k. Ungar. Ministeriums für Kultus und Unterricht hat es möglich gemacht, den auch vor S. Maj. dem Kaiser Franz Joseph in huldvollster Weise aufgenommenen Gedanken rasch zu verwirklichen, und es liegen uns in den oben bezeichneten zwei Heften die ersten beachtenswerthen Proben dieser Unternehmung vor.

Die sechzehn photographischen Tafeln der beiden Hefte sind ausschließlich Denkmälern aus Hermannstadt und seiner nächsten Umgebung gewidmet. Das Hauptkontingent dazu stellt die frühere Parochialkirche, jetzige evangelische Pfarrkirche in Hermannstadt, ein im Wesentlichen spätgothischer Bau von stattlichen Dimensionen und edler Durchbildung, welche noch einen seltenen Reichthum von Denkmälern und Kunstschätzen aller Art aufzuweisen hat. Taf. 1 veranschaulicht ein in Sandstein gearbeitetes Relief mit der Darstellung Christi am Oelberge, von einem kleinen Anbau an der Südseite der Kirche, ein lebendiges, originell erfundenes Werk, wohl aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Darauf folgen eine Anzahl reich verzierter Grabsteine sächsischer Edelleute, von vorwiegend kulturhistorischem und heraldischem Interesse. Den Schluß des ersten Heftes bilden drei prächtige Silbergeräthe aus dem 16. und 17. Jahrh., von denen besonders die mit figurenreichen Reliefs geschmückte Kanne auf Taf. 6 und 7, eine Arbeit des Hermannstädter Goldschmieds Sebastian Hann vom Ende des 17. Jahrh. Beachtung verdient. Von demselben Meister bringt die zweite Lieferung auf Taf. 15 und 16 ein reizvoll aufgebautes Ciborium mit einer Darstellung des Abendmahls im Innern der Schale, aus der frühmittelalterlichen Kirche des Dorfes Heltau bei Hermannstadt, deren Schatz an interessanten Kirchengeräthen und Gefäßen, von denen eines bis in's 14. Jahrh. zurückreicht, auch auf den übrigen Tafeln des Heftes noch durch einige Beispiele repräsentirt wird.

Die photographischen Bilder sind hinreichend groß und scharf, um von den Gegenständen vollkommen klare Vorstellungen zu geben. Der in handlichem Quart gedruckte, von Herrn Ludwig Reissenberger verfaßte Text enthält in gedrängter Form und — was bei Arbeiten dieser Art uns besonders angenehm berührt — in reinem, schlichtem Deutsch alle zum sachlichen und formellen Verständniß der Denkmäler erforderlichen Daten. — Wir können nur wünschen, daß dem Verein auch in den folgenden Jahren die Mittel zu Gebote stehen mögen, um das schöne Unternehmen in gleich würdiger Weise fortzuführen. L.

Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel von Bernini dem Jüngeren. Wien, Manz. 1880. 45 S. 8.

Eine launig und nicht ohne Geist geschriebene kleine Schrift, welche die Tendenz verfolgt, für die Wiederaufnahme des Barockstils eine Lanze zu brechen und namentlich sein historisches Anrecht auf den Wiener Boden zu begründen. Wir haben absichtlich unser Urtheil über die Form vorangestellt, weil in dieser nach unserer Meinung der Werth der „Epistel" des „jüngeren Bernini" beruht. Sie liest sich wie die in fröhlicher Stunde niedergeschriebene Plauderei eines kunstgebildeten Mannes, der sich über Dieses und Jenes einem guten Freunde gegenüber das Herz erleichtern will. Die Sache aber, welche der Apologet des Barockstils vertritt, können wir, offen gestanden, nicht recht ernst nehmen. Vor Allem deshalb nicht, weil wir die „sinnlose Voreingenommenheit", welche nach des Verfassers Darstellung sich dem Barockstil „sperrend in den Weg stellt", nicht zu konstatiren in der Lage waren. Im Gegentheil glaubten wir schon seit längeren Jahren bei uns wie anderenorts eine ausgesprochene Vorliebe für den Schnörkelstil der Urahnen wahrzunehmen. In Deutschland, z. B. in München, ließen sich Architekten und Bildhauer, Maler und Kunsthandwerker genug nennen, welche theils im hohen und höchsten Auftrage, theils aus innerem Herzensdrange mit den koquetten Grazien eines Boucher und Lemoyne liebäugeln. Mit dieser Wiederaufnahme des Barockstils und seines jüngeren französischen Milchbruders, des Rococo, in die künstlerische Praxis unserer Zeit gehen bekanntlich schon seit Jahren eine Reihe von historischen und kritischen Studien über jene Stile Hand in Hand, von denen wir hier nur an die Arbeiten eines Justi, Zahn, Semper, Falke, Wurzbach, sowie an die zahlreichen monographischen Publikationen französischer Gelehrten über die Meister des achtzehnten Jahrhunderts in Kürze erinnern wollen. Daß also, wie unser „jüngerer Bernini" meint, erst „zur Stunde" der „Strom der Kunstentwickelung dort stehe, wo das Reich der Barocke anfängt", ist eine unrichtige Vorstellung. Wir meinen, er ist schon vor Jahren an diesem Punkte angekommen, und heute giebt sich wohl kein Eingeweihter, im Ernst wahrscheinlich auch unser Verfasser nicht, darüber einer Täuschung hin, daß jener „Strom" der modernen Kunstentwickelung eben alle Stile der Vergangenheit, folglich auch den Barockstil wieder zu durchlaufen hatte und so gut wie durchlaufen hat. Daß nun aber die moderne Kunst den Beruf hätte, in der letzten Phase der Stilreproduktion stecken zu bleiben, das glauben wir freilich nicht. Wir sind vielmehr überzeugt, und erkennen dafür in dem Walten der Bahnbrecher des Stils der „Zukunft", vor Allem in den Schöpfungen eines Semper und seiner Gesinnungsgenossen auch die Bestätigung, daß das wahrhaft Moderne sich von den Werken des Barockstils nicht weniger scharf unterscheiden werde, wie von den Schöpfungen des Mittelalters und der Antike. — Wir haben bei diesen Einwendungen immer nur die künstlerische Praxis im Auge gehabt. Wenn von der Schule die Rede sein sollte, was bei dem Verf. nicht ausdrucklich der Fall ist, obwohl er die Herren Professoren oft die Geißel seines Spottes fühlen läßt: so müßten wir der Apologie des Verfassers entschieden entgegentreten. Man fange einmal den Zeichenunterricht mit Bernini und Borromini an und werfe Griechenthum,

Gothik und Renaissance über Bord! Das würde eine nette Generation geben! Ungefähr dieselbe, die man erzielen würde, wenn man der Jugend statt der Odyssee die Henriade, statt des Thukydides und Tacitus den Bossuet in die Hände geben wollte.

Kunsthandel.

c. **Photographien der Werke Raffael's.** Infolge der Dresdener Raffael-Ausstellung ist Herr A. Gutbier in Dresden (Hofkunsthandlung von E. Arnold) von einem Kunstfreunde beauftragt worden, die sämmtlichen Original-photographien nach Gemälden und Handzeichnungen Raffael's zusammenzustellen und systematisch in zwei große Bände zu vereinigen. Exemplare dieses aus ca. 300 Photographien bestehenden, mit Titel, Inhaltsverzeichniß und Unterschriften versehenen Prachtwerkes dürften den Zwecken öffentlicher wie privater Sammlungen bequem entgegenkommen.

Nekrologe.

Ug **Leopold Rau** aus Berlin, eines der talentvollsten unter den Gliedern der jüngeren Bildhauerschule, ein Schüler von Reinhold Begas, dessen flotten naturalistischen Zug er sich mit Glück zu eigen gemacht, ist am 28. Januar, wie wir schon gemeldet haben, zu Rom in einem Alter von 26 Jahren gestorben. Seine erste selbständige Arbeit, welche auf der Berliner akademischen Kunstausstellung von 1877 erschien, „Abenddämmerung" — ein Jüngling, auf dessen Knieen ein Mädchen ruht, — war ein fleißiges Studium nach Michelangelo, welches zu den besten Hoffnungen berechtigte. Die königliche Staatsregierung kam dem fröhlich aufblühenden Talente zu Hilfe, indem sie dem Künstler die Ausführung von vier dekorativen Kolossalfiguren für die Freitreppe der Kieler Universität übertrug. Im Sommer 1879 vollendete er zwei von diesen Statuen, Hippokrates und Plato. Der letztere zierte den zu einem Festraum umgestalteten Oberlichtsaal des Kunstausstellungsgebäudes und legte ein unzweideutiges Zeugniß von der Begabung des jungen Künstlers für monumentale Aufgaben ab. Während ihn noch die Ausführung dieser Werke in Anspruch nahm, betheiligte er sich an der Konkurrenz um eine Viktoriastatue für das Zeughaus. Obwohl seine Skizze sich nicht an die Bedingungen der Konkurrenz hielt, erregte sie doch um ihrer Originalität und eines großartigen Zuges willen (S. Nr. 14 der „Kunstchronik") die Aufmerksamkeit der Preisrichter und wurde von ihnen zu gelegentlicher anderer Verwendung empfohlen. Die Nachricht von diesem günstigen Ergebniß traf den Künstler bereits in Rom. Als er sich dorthin begab, brachte er den Keim des Todes mit sich. Er erlag einer Brustkrankheit, deren tödtliche Entwickelung seine rastlose Arbeitslust wohl beschleunigt hatte.

Kunstvereine.

c. **Der Jahresbericht des sächsischen Kunstvereins** für das Jahr 1878 ist kürzlich ausgegeben worden. Nach demselben hat das 1878 stattgefundene 50jährige Stiftungsfest des Vereins dem Direktorium Anlaß gegeben, das Publikum zu erhöhter Theilnahme an den Vereinsbestrebungen anzuregen, welche Anregungen den Erfolg gehabt, daß der Kunstverein zur Zeit gegen 300 Mitglieder mehr zählt als zu Ende des Jahres 1878. Eine besonders dankenswerthe Unterstützung fand das Direktorium durch ein Vereinsmitglied in Berlin, welches dort dem Verein weit über 100 Mitglieder zugeführt hat, so daß für dieselben ein besonderer Direktorialbezirk Berlin gebildet worden ist. Vereinsblatt für das Jahr 1879 ist ein Kupferstich nach einem Gemälde von Hugo Oehmigen „Der Jubiläumstag"; die Ausführung des Stiches besorgte Ernst Mohn. Die Vereinsausstellung war an 228 Tagen geöffnet und brachte 2064 Mk. an Eintrittsgeldern ein. Zur Ausstellung kamen 773 Gegenstände, darunter 328 Oelgemälde neuerer und 13 dergl. älterer Meister, 39 Skulpturen u. s. w. Die Mehrzahl der Werke stammte aus Dresden, demnächst war München am stärksten, mit gegen 60 Arbeiten, vertreten. Von den ausgestellten Gegenständen wurden 18 Oelgemälde, 7 Aquarelle, 4 Gouachegemälde, 3 Kohlenzeichnungen und 1 Gypsrelief für zusammen 10,046 Mk. durch Private, 32 dagegen für zusammen 8550 Mk. durch den Kunstverein angekauft, so daß die Vereinsausstellung den Ausstellern einen Absatz von überhaupt 18,596 Mk. gewährte. In der Ausstellung der k. Akademie der Künste zu Dresden kaufte der Verein für 6350 Mk. Kunstobjekte zur Verloosung an.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die neueste Spezial-Ausstellung in der Nationalgalerie zu Berlin, welche bis Ende März währt, befaßt sich in 105 Nummern mit Ed. Meyerheim, in 26 Nummern mit Ernst Fries, in 18 Nummern mit Chr. Fr. Nerly. Für den Monat April ist eine Feuerbach-Ausstellung in Vorbereitung, größtentheils hinterlassene Arbeiten des Künstlers umfassend.

Die Nationalgalerie in Berlin hat in jüngster Zeit u. a. das Porträt des Freiherrn v. Manteuffel, Statthalters von Elsaß-Lothringen, von Angeli, ein Genrebild von Ed. Meyerheim, eine Landschaft, Kirchhof im Schnee, von Lessing und ein Bauerngehöft von Tielmann, die letzteren drei aus der ehemaligen Jacobs'schen Galerie in Potsdam stammend, erworben.

Vermischte Nachrichten.

* **Adolf Hildebrand**, welcher bekanntlich seit mehreren Jahren in Florenz seine Werkstatt aufgeschlagen hat, arbeitet eben an der Vollendung einer bakchischen Gruppe, welche die Bewunderung der Kenner erregt. In letzterer Zeit hat der Künstler das Modell zu einer Bronzegruppe vollendet, welche zu dem antiken Knaben mit der Gans ein humoristisches Gegenstück abgiebt. Es ist ein Bauernbursche, der zwischen den Beinen ein Schwein hält, welches er mit der einen Hand am Ohr, mit der andern am Schwanz packt. Der Rüssel des in bekannter widerborstiger Manier sich benehmenden Thieres wird als Wasserspeier dienen. Auch an Porträtbüsten hat der junge Meister wieder einige höchst beachtenswerthe Arbeiten geliefert, u. A. eine Büste auf Bestellung der Königin Viktoria während eines Aufenthaltes in Windsor.

Zeitschriften.

The Academy. No. 405 u. 406.
A memoir and complete descriptive catalogue of the works of Charles Méryon, von J. M. Gray. — E. M. Barry. — Archaeological notes on a tour in southern Italy, von Fr. Lenormant. — The exhibition of the royal scottish academy.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 1.
Bilder aus dem bürgerlichen Haushalte des 14. und 15. Jahrhunderts, von A. Essenwein.

L'Art. No. 268.
Amateurs, collectionneurs et archéologues florentins, von E. Muntz. — Les pensionnaires du Louvre, von Louis Leroi. (Mit Abbild.) — Les industries du verre à l'exposition universelle de 1878, von L. Enault. — Une loterie d'oeuvres d'art à Madrid. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-arts. No. 272.
Deux nouvautés archéologiques de la Campanie, von Fr. Lenormant. (Mit Abbild.) — Velazquez, von P. Lefort. (Mit Abbild. — La mosaique absidale de St. Jean de Lateran, von Gerspach. (Mit Abbild.) — Antiquités et curiosités de la ville de Sens, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — L'exposition des oeuvres de B. Vereschagin, von J. Claretie. (Mit Abbild.) — Pierre Vaneau, von M. Vachon. (Mit Abbild.) — Les dernières oeuvres de William Unger, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Journal du voyage du cavalier Bernin en France, von L. Lalanne.

Im neuen Reich. No. 7.
Die Götter des Parthenonfrieses, von L. v. Sybel.

Journal des Beaux-Arts. No. 2.
Questions d'art à l'ordre du jour. — Au palais San-Donato, Florence, von J. Monari. — H. Hymans, Histoire de la gravure dans l'école de Rubens, von A. Siret.

Auktions-Kataloge.

Van Pappelendam & Schouten, Amsterdam. Versteigerung der von J. Blancke in Arnhem nachgelassenen Sammlung moderner Aquarellen und Zeichnungen am 9. März a. c. (258 Nummern.)

Kunst-Auktion in Amsterdam.

Am Dienstag den 9. und Mittwoch den 10. März a. c. soll durch die Unterzeichneten in ihrem Auktionslocale „Pictura" öffentlich versteigert werden die von

Herrn **J. Blancke** in Arnhem

nachgelassene prachtvolle Sammlung

moderner Aquarellen und Zeichnungen,

worunter sehr bedeutende Arbeiten von:

Andreas Achenbach, Allebé, Apol, Artz, Bakhuyzen, Bakker Korff, Bisschop, Bles, Blommers, Bosboom, Calame, te Gempt, Graeb, de Haas, Israels, ten Kate, Koekkoek, Madou, Maris, Martens, Mauve, Mesdag, Louis Meyer, Rochussen, Roelofs, Ronner, Rotta, Sadée, Schelfhout, Scholten, Simoneau, Springer, van Trigt, Verschuur, Verveer, Vibert, Weber, Weissenbruch u. s. w.

Ausstellung am 6., 7. und 8. März. Kataloge sind gratis, (illustrirte Kataloge zu 12 Mark) von den Unterzeichneten zu beziehen.

van Pappelendam & Schouten,
Wolvenstreet 19. **Amsterdam.**

Verkauf von Kupfer- und Stahlplatten.

Der Kunstverein für die Rheinlande u. Westfalen beabsichtigt, die noch in seinem Besitze befindlichen, zur Herstellung der Vereinsprämie in den Jahren 1873 und 1876 benutzten zwei Platten, darstellend:

1. „**Fruchtlose Strafpredigt**" nach Professor Vautier, gest. von E. Forberg, in Stahl.
2. „**Madonna**", nach einer im Königl. Museum zu Berlin befindlichen Rafael'schen „Madonna", in Kupfer,

zu veräußern. — Erstgebot für jede Originalplatte nebst den vorhandenen galvanoplastischen Platten: **Mark 1500.**

Abzüge von diesen beiden Platten sind auf unserem Vereins-Bureau, Königsplatz 3, zur Ansicht aufgelegt, können auch auf Wunsch von dort bezogen werden. Reflectanten belieben ihre Offerten spätestens bis zum 1. Mai d. J. uns einzureichen. (2)

Düsseldorf, 14. Februar 1880. **Der Verwaltungs-Rath:**
J. A.
Dr. Ruhnke.

Die Schweizerische Kunstausstellung im Jahr 1880

wird in den zum westschweizerischen Turnus gehörenden Städten stattfinden wie folgt:

in Genf	vom	11. April	bis	2. Mai
„ Lausanne	„	13. Mai	„	6. Juni
„ Bern	„	17. Juni	„	18. Juli
„ Aarau	„	25. Juli	„	15. August
„ Solothurn	„	22. August	„	12. September
„ Luzern	„	19. September	„	10. Oktober.

(Siehe Kunstchronik vom 15. Januar a. c.) (4)

Verlag von **A. Freyschmidt** in Kassel.

Die Gründung der Hessen-Cassel'schen Gemälde-Galerie und ihre nachmaligen Schicksale.

Preis geb. 60 Pf.

Auf Verlangen versende ich:

Antiquar. Verzeichniss 128: Kunstgeschichte u. Kupferwerke.

Nagler's Monogrammisten. 4 Bände compl. 90 M. baar.

Berlin, 53 Jägerstr. ***J. A. Stargardt.***

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Soeben erschien und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

TEXTBUCH
zu
SEEMANN'S
Kunsthistorischen Bilderbogen.

25 Bogen 8.
br. 2 M. 40 Pf., eleg. geb. 3 M. 40 Pf.

Der Verfasser beschränkt sich nicht auf kurze Erläuterungen zu den in den Bilderbogen gegebenen Darstellungen, sondern fasst seine Aufgabe im Sinne eines **Elementarbuchs für den kunstgeschichtlichen Unterricht** auf, welches bestimmt ist, für weitergehende Studien den festen Grund zu legen.

Im Verlage von **Alexander Danz in Leipzig** erschien:

HANDBUCH
für
KUPFERSTICHSAMMLER
oder
LEXICON

der vorzüglichsten Kupferstecher des XIX. Jahrhunderts, welche in Linienmanier gearbeitet haben, sowie Beschreibung ihrer besten und gesuchtesten Blätter.

Zumeist mit Angabe des Formates der Kupferstiche und namentlich ihrer Abdrucksverschiedenheiten, der Verleger, Laden-, Handels- und Auktionspreise in den bedeutendsten Kunstversteigerungen neuerer Zeit.

Von
Aloys Apell.

33 Bogen Lex.-8. Eleg. broschirt
Preis 16 Mk. (1)

Dresdner Kunst-Auktion

von **Rud. Meyer,** Circusstr. 39, II, den 8., 9. u. 10. April 1880 gelangt der Nachlass des im Jahre 1876 in Loschwitz bei Dresden verstorbenen Thier- u. Landschaft-Malers

Friedrich Anton Wolff

zur öffentlichen Versteigerung, ausführliche Cataloge sind gratis auf Verlangen **direct,** oder durch Herrn **Hermann Vogel in Leipzig** zu erhalten. (1)

Rudolph Lepke's 308. Kunst-Auktion in Berlin.

Dienstag d. 9. u. Mittwoch d. 10. werden im Kunst-Auktions-Hause in Berlin nach Katalog versteigert

A. 115 Oelgemälde,

worunter Hauptbilder von modernen Meistern ersten Ranges.

B. 140 Aquarellen,

dabei Hauptblätter hervorragender Meister.

Kunstvereinen

empfehle ich meinen Kunstverlag zu den alljährlich wiederkehrenden Verloosungen, unter bekannten Bezugsbedingungen.

Ernst Arnold's Kunstverlag
(5) Carl Gräf
Dresden, Winckelmannstr. 15.

Bücher-Ankauf!

gr. u. kl. Sammlungen zu hohen Baarpreisen,

Antiquar-Kataloge

über mein Lager (ca. 100,000 Bde.) für 30 Pf. ***L. M. Glogau Sohn,***
Hamburg, Burstah.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang. Nr. 22.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

11. März 1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Den Bemühungen des Direktors Dr. Jordan ist es gelungen, in einer Separatausstellung — es ist die neunte, welche er seit Beginn seiner Amtsführung veranstaltet hat — eine so große Anzahl von Gemälden des im Januar 1879 verstorbenen Nestors der Berliner Genremaler, Friedrich Eduard Meyerheim (Vgl. Kunstchronik 1879, S. 289 ff.), zu vereinigen, daß das liebenswürdige Bild dieses Künstlers in sorgsamster Ausführung vor die Augen der Besucher tritt. Unter den sechzig ausgestellten Oelgemälden fehlt nicht ein einziges von denen, welche, durch Stich und Lithographie verbreitet, die Popularität dieses gemüthvollen Malers der deutschen Familie begründet haben. Während er bereits 1836 mit seinem „Schützenkönig“, welchen die Nationalgalerie besitzt, dasjenige Gebiet betreten hatte, auf welchem ihm seine späteren Erfolge blühen sollten, gab er gleichwohl noch der herrschenden Geschmacksrichtung nach und suchte mit den Düsseldorfern in der Darstellung romantischer Scenen aus den Zeiten des Ritterthums zu rivalisiren. Eine Gruppe von zehn Gemälden, unter denen „Romeo und Julia“ und der beliebte „Abschiedsgruß vom Söller“ nicht fehlen, charakterisirt diese Phase seiner künstlerischen Entwickelung. Auch in dem dunkel und schwermüthig gestimmten Kolorit hielt er sich an die Düsseldorfer, deren Erfolge er indessen nicht erreichte, obwohl er namentlich in der Darstellung der Architekturen ein hervorragendes, durch gründliche Studien ausgebildetes Talent dokumentirte. Mit dem Jahre 1842 beginnt dann jene lange Reihe von humoristischen Scenen aus dem Leben des Bauernhauses, die uns meist glückliche Kinder im harmlosen Spiel mit Hund und Katze, Ziegen und Kaninchen vorführen. Den Stoffen entsprechend, ist die Färbung hell und fröhlich-bunt, ohne jedoch hart und unharmonisch zu sein. Die malerische Durchführung ist von miniaturartiger Sorgfalt und emailartiger Glätte, ein Produkt ungewöhnlichen Fleißes, den wir in seinem ganzen Umfange jedoch erst erkennen lernen, wenn wir die erstaunliche Fülle von Skizzen, Vorstudien und Detailzeichnungen in Bleistift, Oel und Aquarell durchmustern, welche in lebendigen, außerordentlich lehrreichen Zügen die lange Entstehungsgeschichte dieser scheinbar so simplen Bildchen erzählen. Man kann sagen, daß Meyerheim fast jede seiner Figuren nach der Natur gemalt hat, einzelne Theile, gewisse Bewegungsmotive bisweilen in natürlicher Größe, immer aber in bedeutend größerem Maßstabe, als ihn sein Bild erforderte. Nach diesen mit größter Sorgfalt ausgeführten Naturstudien und Detailzeichnungen übertrug er dann die Figuren auf die Leinwand, nachdem er zuvor noch durch eine Bleistiftzeichnung die Komposition bis in ihre geringsten Einzelheiten festgestellt hatte. Eine Reihe von Ätzzeichnungen lehrt uns, welch' ein perfekter Zeichner der alte Meyerheim war und mit welcher Gewissenhaftigkeit er an die Arbeit ging. Seine Studien, die er nach der Natur meist in den Harzgegenden, in Thüringen und in Altenburg gemacht hat, frappiren durch die Wahrheit und frische Ursprünglichkeit der Auffassung. In den ausgeführten Bildern geht dieser Zug unter der Glätte der Technik bisweilen verloren. Dafür tritt dann jenes verklärende Element eines fast

idealistischen Schönheitsdranges ergänzend ein, welches den alten Meister so vortheilhaft von den rücksichtslosen Realisten der modernen Schule unterscheidet. Wir citiren von den zur Ausstellung gekommenen Bildern nur die „Erwartung", „Großvaters Liebling", „Harzer Quirlmädchen", „Kirchgang", der „Alte im Hause", „Vor der Mützenbude", die „Lauscherin" und die „Bleicherin" als die bekanntesten. Die Oelgemälde umfassen einen Zeitraum von 35 Jahren. An den ältesten, deren Entstehungszeit um 45 Jahre von uns entfernt ist, bewundern wir dieselbe fleißige und gediegene Technik wie an den jüngsten. Nirgends ist ein Verfall bemerkbar, und nur die zerstörende Geisteskrankheit hat den Künstler verhindert, seinen Pinsel mit altem Fleiße bis an sein Ende zu führen.

Zu gleicher Zeit ist eine Sammlung von Werken des Landschaftsmalers Ernst Fries aus Heidelberg (1801—1832) ausgestellt: Aquarelle, Bleistift- und Sepiazeichnungen und auch einige Oelgemälde, welche in ihrer stilisirenden Auffassung der Natur den Einfluß von Josef Anton Koch verrathen, an den sich der Maler während eines fünfjährigen Aufenthalts in Rom angeschlossen hatte. Seine Oeltechnik ist hart und trocken, und deshalb geben die Studien und Skizzen in ihrer flotten und frischen Behandlung ein anziehenderes Bild von dieser Künstlererscheinung als seine ausgeführten Gemälde.

Ungleich interessanter ist der dritte Theil der Ausstellung, welcher dem am 21. Oktober 1878 verstorbenen Friedrich Nerly, dem begeisterten Schilderer venezianischer Herrlichkeit, gewidmet ist. Die Charakteristik des Künstlers, welche ein eingehender Nekrolog in der „Kunstchronik" von 1879, S. 192 ff. entworfen hat, wird durch diese Ausstellung, welche zehn Oelgemälde, neunzehn Aquarelle und siebzehn Kartons und Zeichnungen meist in Kohle und Kreide umfaßt, vollinhaltlich bestätigt. Nerly ist ein vortrefflicher Architekturzeichner, und als solcher weiß er seinen venezianischen Ansichten, die bisweilen nicht mehr als durch Staffage belebte Veduten sind, gleichsam einen urkundlichen Werth zu verleihen. Seine Oeltechnik ging nicht auf frappante oder pikante Wirkungen aus. Das Kolorit mußte sich immer der Zeichnung unterordnen. Daß er gleichwohl sich auch auf koloristische Effekte und auf malerische Lichtwirkungen verstand, beweist ein Bild der Piazzetta bei Mondschein und eine Ansicht von Sta. Maria della Salute bei Sonnenuntergang. Seine Aquarelle sind übrigens mit größerer Leichtigkeit und Flüssigkeit behandelt und auch im Ton wärmer als seine Oelgemälde. Eine Anzahl derselben wird um ihrer peinlich genauen Festhaltung der architektonischen Details willen noch an Werth und Bedeutung gewinnen, wenn die Zeit und die Nachlässigkeit der Bewohner Venedigs noch weiter in ihrem Zerstörungswerk fortgeschritten sein werden.

A. R.

Korrespondenz.

Dresden, im Februar 1880.

c. In den letzten Wochen nahm zunächst wiederum das Resultat einer von der Regierung ausgeschriebenen Konkurrenz das Interesse unseres kunstliebenden Publikums in Anspruch. Zweck derselben war die Beschaffung eines malerischen Schmuckes der Aula des hiesigen k. Polytechnikums. Das Resultat bestand in vierzehn eingegangenen Entwürfen, welche im Ausstellungsgebäude auf der Brühl'schen Terrasse eine Zeit lang öffentlich ausgestellt waren. Bewegten sich die Kompositionen im Allgemeinen auch in ziemlich ausgetretenen Geleisen, ließen dieselben noch einen intimeren Zusammenklang mit der freilich sehr ungünstigen Architektur, wie eine geistvollere Bezugnahme auf die Bestimmung des Raumes, resp. des Gebäudes, das sie schmücken sollen, zu wünschen übrig, so befanden sich doch einige im Uebrigen recht geschickte Arbeiten darunter, welche die der Ausstellung entgegengebrachte Aufmerksamkeit rechtfertigten und eine Ertheilung des ausgesetzten Preises in Aussicht stellen.

Von Werken, welche uns die Ausstellung des Kunstvereins neuerlich bot, ist ein farbiger Karton, eine Madonna mit dem Kinde und mit St. Bonifacius und St. Augustin, von Ed. Steinle hervorzuheben; ferner ein kleineres skizzenhaft behandeltes Bild von Anselm Feuerbach, das, nach dem kürzlichen Hinscheiden des hochstrebenden, eigenartigen Künstlers, doppelte Beachtung fand. Dasselbe, groß und schön gedacht, führt den sterbenden Dante vor, dem Beatrice in der Gestalt der Madonna erscheint. Genrebilder lieferten Th. Schütz, Joh. Gehrts und Jac. Leisten in Düsseldorf, wie W. Hasemann in Weimar, der, wenn auch in etwas prosaischer Auffassung, doch lebendig und nicht ohne koloristische Verdienste, eine thüringische Kirmes schildert. Sodann erfreute, in seiner naturwahren Charakteristik, ein prächtig gemaltes Thierstück, zwei wildernde Hunde, von Otto Gebler in München. Unter den Landschaften befand sich eine größere treffliche Arbeit von Friedrich Preller (Dresden), Sappho auf dem Leukadischen Felsen; in den Linien des Gestades, in der düstern, unheimlichen Aufregung der Wogen und Wolken, wie in der kräftigen, ernsten Farbe gelangte die durch die Staffage angeschlagene poetische Grundstimmung zum vollen Ausdruck. Außerdem gab P. Mohn eine Reihe von Aquarellen, welche Motive aus dem Meißener Hochland behandelten und sich durch eine sinnige, an die Kunstweise Ludwig Richter's anklingende Auffassung und feine Durchführung auszeichneten; ebenso sahen wir noch von K. F. Lessing in Karlsruhe verschiedene, für dessen

landschaftliche Richtung charakteristische Handzeichnungen. Fesselnd weiter erwies sich eine Sammlung architektonischer und ornamentaler Zeichnungen, Reisestudien aus den Mappen hiesiger namhafter Architekten, wie Arnold, Giese, Nicolai, Schreiber, Weidner u. A., Blätter von meist recht sorgfältiger Ausführung, die eine Menge hochinteressanter, theilweise wenig bekannter Motive aus Italien enthielten. Manches befand sich darunter, wie z. B. unter den treufleißigen Aufnahmen Arnold's, das einer Publikation werth wäre. Noch sei einer Bronzearbeit gedacht, einer kleineren Wiederholung der trefflichen Donndorf'schen Reiterstatue Carl August's; der Guß ist von C. A. Berling in Dresden besorgt und kann in seiner gelungenen Ausführung dem Gießer nur zur Empfehlung dienen.

Zur Plastik geführt, haben wir ein neues Werk R. Henze's zu verzeichnen. Derselbe modellirte ein Standbild des Fürsten Wolfgang von Anhalt, das, in Bronze gegossen, einen Brunnen auf dem Marktplatz zu Bernburg krönen soll. Der muthige Reformationsheld und treue Freund Luther's ist in der malerischen Tracht seiner Zeit charaktervoll und stattlich hingestellt, in der Rechten die Bibel, die Linke auf's Schwert gestützt. Der Künstler ist bekanntlich auch mit dem Dresdener Siegesdenkmal betraut. Die Hauptfigur, eine Germania, und die Sockelfiguren werden, wie bereits mitgetheilt, zu Florenz in Marmor ausgeführt. Henze weilt gegenwärtig dort, um an das Werk die letzte Hand zu legen. Im Frühjahr dürfte die Aufstellung auf dem hiesigen Altmarkt erfolgen, wo bereits das Fundament für das Denkmal gelegt worden ist. Auch für die Aufstellung des Brunnens, welchen der durch die internationale Münchener Kunstausstellung rühmlich bekannt gewordene Gänsedieb von R. Diez schmücken wird, sind bereits die Vorarbeiten auf dem Ferdinandsplatze beendet.

Kunstliteratur.

Dr. Emil von Schauß, Historischer und beschreibender Katalog der k. bayerischen Schatzkammer. München, 1879.

Die k. bairische Schatzkammer hat sich von jeher eines besonderen Rufes erfreut, und wenn man früher den Nachdruck auf die Werthsummen legte, die hier in kostbaren Edelsteinen, Gold- und Silberwaaren repräsentirt werden, so kommt heutzutage noch die ideale Werthschätzung hinzu, welche neben dem kostbaren Material auch die künstlerische Form und Ausführung der Gegenstände berücksichtigt. Die Sammlung ist für das zu neuem Leben erwachte Kunstgewerbe von höchster Wichtigkeit und zugleich ein historisches Museum, welches zahlreiche Belege für die Entwickelung insbesondere der Goldschmiedekunst innerhalb dreier Jahrhunderte darbietet. Leider besaß die Sammlung bisher keinen Katalog, obgleich ein solcher doch nicht allein für den Laien instruktiv ist, sondern auch dem Fachmann willkommene Winke giebt, ihm bei der Besichtigung Zeit und Mühe erspart und auch für seine häusliche Studien einen treuen Rathgeber abgiebt. Der soeben erschienene, dem herrlichen Inhalte der Schatzkammer angemessen ausgestattete Katalog aus der berufenen Feder des Schatzmeisters des k. Hausschatzes, Dr. E. v. Schauß, wird darum mit Freude und Genugthuung allerseits begrüßt werden, um so mehr, als er neben der Aufzählung der einzelnen Objekte zugleich ein reiches historisches Material bringt, das auch der Kunstgeschichte zu Gute kommt. Der Verfasser hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, aus allen Archiven, wo eine Ausbeute zu erwarten stand, die Bausteine zur Geschichte der Sammlung zusammenzutragen. Der geschichtliche Theil seines Buches, welcher der Aufzählung und Beschreibung der Objekte vorangeht, ist darum vom höchsten Interesse.

So erfahren wir, daß der 19. März 1565 der Geburtstag der Sammlung ist. Der kunstsinnige Herzog Albrecht IV. (V.) hat mit seiner Gemahlin Anna an diesem Tage die Errichtungsurkunde der Schatzkammer unterschrieben. In dieser werden auch die einzelnen Kostbarkeiten angeführt, die den Grundstock der Sammlung bilden sollten. Es waren die Familienkleinodien, die Geschenke und die vom Herzog in Italien, Spanien, den Niederlanden durch eigens bestellte Agenten gekauften oder durch Goldschmiede in München, Augsburg und Nürnberg (hier wird Jamitzer genannt) nach persönlicher Anordnung ausgeführten Arbeiten des Kunsthandwerks. Wir erfahren hier, daß der Stifter der Schatzkammer allein an Münchener und Augsburger Goldschmiede an 200,000 Gulden ausgezahlt hatte, wobei die Edelsteine, die für die Arbeiten verwendet werden sollten, außerdem geliefert wurden. Dem Verfasser ist es gelungen, aus archivalischen Quellen die Namen von 183 Goldschmieden mittheilen zu können, die im Laufe der Zeit für den bayer. Hof thätig waren und deren Ruhm die Schatzkammer verkündet. Auch den Künstlernamen erfahren wir, der unter Albrecht dem Handwerk den Kunstcharakter aufdrückte; es ist der Hofmaler Hans Muelich. Wie er für die herzoglichen Bestellungen die Vorlagen zeichnete, so scheint er auch die Gegenstände der Schatzkammer abgemalt zu haben. Auch die Nachfolger Albrecht's auf dem bairischen Throne thaten mehr oder weniger für die Bereicherung der Schatzkammer, am wenigsten nach dem dreißigjährigen Kriege. Mit den zerrütteten politischen Zuständen ging dann das Kunsthandwerk zurück. Als aber die rudolphinische Linie mit Karl Theodor von der Pfalz zur Regierung gelangte, wurden aus dem höchst werthvollen pfälzischen Schatze 94 Stück der Schatzkammer einverleibt. Neben

Bereicherungen hat aber die Sammlung leider auch Verluste zu verzeichnen. Vieles, was in alten Inventarien (von den Jahren 1598 und 1626) angeführt wird, ist spurlos verschwunden. Im Jahre 1779 endlich wurden auf Anordnung der Hofkommission viele Sachen, „die Alters halber nicht mehr brauchbar waren", eingeschmolzen!

Nachdem uns der Verfasser orographisch mit den Räumlichkeiten der Schatzkammer bekannt gemacht hat, gelangt er zur Katalogisirung der Sammlung. Auch hier versteht er es, das Interesse an der Aufzählung der einzelnen Nummern dadurch zu erhöhen, daß er bei den einzelnen Schreinen in kurzen Einleitungen auf das Wichtigste aufmerksam macht und durch sachmäßige Erläuterungen über Email, Edelsteine und Goldschmiedekunst auf die Verbreitung dieser Kenntnisse bei dem größeren Publikum hinarbeitet, was gewiß von jedem Laien nur mit Befriedigung aufgenommen werden wird.

Auf den Inhalt des Kataloges näher einzugehen, erlaubt uns bei der Reichhaltigkeit des Materials der Raum dieser Blätter nicht. Wir wollen nur noch bemerken, daß die Beschreibung und Besprechung der einzelnen Gegenstände sich durchweg auf wissenschaftlicher Höhe hält und der Forschung ein reiches schätzbares Material zuführt.

J. E. Wessely.

Nekrologe.

B. **Adolf Seubert**, der Herausgeber des in diesen Blättern mehrfach eingehend besprochenen „Allgemeinen Künstler-Lexikons", ist am 5. Februar 1880 an einem langwierigen Unterleibsleiden in Cannstatt gestorben. Er war den 9. Juni 1819 in Stuttgart geboren und widmete sich der militärischen Laufbahn. Von 1864 bis 67 war er Abtheilungschef und Referent im Kriegsministerium und 1866 wirkte er im Mainfeldzug als Chef des innern Dienstes der Württembergischen Division. Als Oberst und Regimentskommandeur im Ulm wurde er Ende Juli 1870 dazu berufen, mit einem Detachement von 2300 Mann den Schwarzwald vor einem Einfall der Franzosen zu sichern. Später deckte er mit einer Abtheilung die Etappenlinien der 3. Armee bis Melun. Nach dem Kriege stand er wieder in Ulm, bis er 1873 seinen Abschied nahm. Seitdem lebte er in Cannstatt, ausschließlich mit literarischen Arbeiten beschäftigt. Auf längeren Urlaubsreisen hatte Seubert viele fremde Länder besucht und dadurch sein vielseitiges Wissen und seinen Kunstsinn wesentlich bereichert. So war er 1840 in den Niederlanden, 1846 in Italien, 1852 in Algier, Spanien und Portugal. Außer verschiedenen militärischen Fachschriften gab er auch einige dramatische Werke heraus. In den „Sternen Schwabens" (1855) besang er in zweihundert Sonetten die berühmtesten Männer seiner Heimat. Ein seltenes Sprachgenie, beherrschte er zehn fremde Sprachen so weit, um theils metrische theils prosaische Uebersetzungen daraus zu liefern. So hat er u. A. Byron's sämmtliche Werke und Puschkin's Dichtungen verdeutscht. Das rege Interesse, welches er an künstlerischen Dingen nahm, führte ihn zu eifrigen Studien in der Kunstgeschichte, die er bereits bei der Entstehung des Müller'schen Künstlerlexikons zu verwerthen Gelegenheit fand. Die Bearbeitung der jüngst erst vollendeten zweiten Auflage konnte von der Verlagshandlung in keine geschickteren Hände gelegt werden, als in die seinen. Ein praktischer und gewissenhafter Arbeiter, hat er das nützliche Nachschlagebuch in verhältnißmäßig kurzer Zeit für den Druck vollendet.

Bg **K. v. Gaming** †. Am 29. Januar starb zu Nürnberg in dem hohen Alter von 86 Jahren der als Numismatiker und Sammler, (in den letzten Jahren auch Händler) von Alterthümern aller Art in weiten Kreisen bekannte Oberst a. D. Karl v. Gaming. Er besaß eine sehr umfassende und wohlbegründete Kenntniß insbesondere auf den Gebieten der Münz- und Medaillenkunde und der Geschichte Nürnbergs und hatte bei seinem bewunderungswürdigen Gedächtniß sein reiches Wissen stets zur Verfügung. Dabei war er im höchsten Grade gefällig und stets bereit, wissenschaftliche und künstlerische Bestrebungen jeder Art zu unterstützen. Er war bis in seine letzten Tage körperlich und geistig sehr rüstig. Sein Tod ist für Nürnberg ein schwerer Verlust. (Einen ausführlichen, auf eigenen Mittheilungen des Verstorbenen beruhenden Nekrolog enthält der Nürnberger „Korrespondent" vom Anfang Februar).

Kunstvereine.

-n. **Der Jahresbericht des Barmer Kunstvereins** für 1879 widmet dem voriges Jahr verstorbenen Vorstandsmitgliede Franz Koenen, einem der eifrigsten Förderer des Vereins, dem auch diese Blätter manche Mittheilung verdanken, einen warmen Nachruf. Die Ausstellung des Vereins war von 249 Künstlern mit 407 Kunstwerken beschickt, von denen 18 im Betrage von 13,820 Mark an Private und 17 im Betrage von 5960 Mark für die Verloosung, endlich ein Porträt des Kaisers und des Kronprinzen von Deutschland, gemalt von Carl Wagner in Düsseldorf, im Preise von 5000 Mk. für die Vereinssammlung erworben wurde.

Sammlungen und Ausstellungen.

|| **Oesterreichischer Kunstverein.** Die dritte Ausstellung der diesjahrigen Saison (zugleich die 300. des Vereines) war an neuen Bildern ziemlich reichhaltig und brachte neben anderem Sehenswerthen auch zwei Gemälde von dem in Paris lebenden böhmischen Maler V. Brozik. Das eine derselben, „Der päpstliche Hof zu Avignon 1327", das Zusammentreffen Kaiser Karl's IV. mit Petrarca und Laura schildernd, zeigt uns ein Prunkgemach mit dem Ausblick in einen Kreuzgang, aus dem der jugendliche Kaiser soeben mit seinem Gefolge eingetreten. Er nähert sich grüßend dem Dichter und seiner vielbesungenen Geliebten; der Papst steht, wahrscheinlich als Vorsteller, zwischen den Genannten; den rechten Vordergrund nehmen glanzvolle Gruppen höfischer Gesellschaft ein. So schön die einzelnen Figuren in fein realistischer Art gemalt und namentlich die Köpfe in scharfer Charakteristik durchgebildet sind, ist es dem Künstler doch nicht gelungen, denselben für die gegenseitigen Beziehungen der Gestalten interessante Pointen abzugewinnen. Es sieht Alles recht kalt und theilnahmslos drein, und dies fällt begreiflicher Weise bei den vier Hauptgestalten in der Mitte des Bildes am schwersten in's Gewicht. Ihre viel zu sehr auf den Beschauer berechnete Position und die erwartungsvolle Ruhe rufen den Eindruck hervor, als befänden sie sich auf der Bühne und warteten nur das Präludium ab, um dann sofort das Quartett zu beginnen. Unbestritten vorzüglich ist jedoch der koloristische Theil. Gemalt ist das Bild mit einer Kraft und Eleganz in der Pinselführung, wie schon lange im Schönbrunner-Hause nichts gesehen wurde. Namentlich ist das Geräth und Stoffwerk, welches mit wahrhaft Makart'scher Verschwendung über das ganze Gemälde ausgestreut ist, mit großer Virtuosität behandelt. Das zweite Bild Brozik's: „Die Vorstellung des Sängers", ist in der Scenerie eigentlich eine Art Wiederholung des erstgenannten und theilt mit diesem auch dessen Vorzüge, in geringerem Grade die Mängel. — Eine Schlachtskizze von Matejko „König Ladislaus von Polen greift mit seiner Armee die Türken an (bei Varna, 1444)" ist genial hingeschrieben und fesselt trotz der schrillen Farbentöne durch die Gewalt der Komposition. Was könnte erst aus diesem Bilde werden, wenn der Künstler die Luftperspektive beherrschte! Nicht ferne davon finden wir das große Gemälde von F. W. Heine, welches der Stadtrath von Dresden zur Erinnerung an „die feierliche Begrüßung des Kronprinzen Albert von Sachsen als Feldmarschall und Oberbefehlshaber der Maasarmee an der Spitze der sächsischen Truppen am

11. Juli 1871" ausführen ließ. Der Künstler hat sich bei dem an und für sich unmalerischen Stoff, so gut es bei der nothwendigen, lokalhistorischen Treue der Gesammtkomposition eben anging, glücklich aus der Affaire gezogen und bei all den schwarzen Fracks, weiß gekleideten Damen, grünen Bannern und nüchternen Zinshäusern ein stimmungsvolles Bild geschaffen, an dem schon die Geduld bei der Ausführung der zahllosen Porträts zu bewundern ist. — An kleineren Genrebildern ist diesmal recht viel Gutes vorhanden. Ant. Rotta's „Liqueurverkäufer", C. Hetz's „Kulmbacher Schenkmädchen" und Skudetzky's „Böse Zungen" sind darunter das Gelungenste; namentlich ist letzteres Bild in der Idee und Ausführung ganz trefflich; nur schade, daß die Hauptfigur, die andächtige Kokette, im Vergleich zu ihrer Umgebung viel zu groß gerathen ist. Von Landschaften sind Normann's „Norwegischer Fjord", H. Knorr's „Hochgebirge in Oberbayern" und E. Preyer's „Italienische Landschaft mit Sonnenuntergang" zu erwähnen Im letzten Saale hängen diesmal zwei kolossale Leinwandstücke à la Wiertz, mit diversen nackten Leibern in allen möglichen und auch unmöglichen Stellungen bemalt; es ist „die Erschaffung der Eva" einerseits und ein „Fest Silen's" andererseits darin dargestellt. Die Bilder sind mit C. F Steinhardt in Rom und A. Roll in Paris gezeichnet.

÷ **Im Wiener Künstlerhause** wird in den nächsten Tagen die Jahresausstellung eröffnet, auf der u. A. Prof Griepenkerl seine große, für Athen gemalte „Gigantenschlacht" dem Publikum vorführen wird. Aus den letzten Wochen haben wir von Werken einheimischer Künstler eines durch Aehnlichkeit und eleganten Vortrag ausgezeichneten Porträts des Kaisers Franz Joseph von Gustav Gaul zu gedenken, dem wir nur eine größere Sorgfalt in der Zeichnung hätten wünschen mögen. Hans Ludwig Fischer hatte eine Anzahl flott gemalter Studien von seiner letzten Orientreise ausgestellt, welche namentlich in den Pflanzen und Architekturen viel Schönes, fein und scharf Aufgefaßtes darbieten, während die Behandlung der Luft oft zu schwer und konventionell ist. Derselbe Raum enthielt eine Anzahl von Aquarellen von Rudolph Alt, von denen manche freilich in der etwas unsicheren und getüpfelten Behandlung den hohen Sechziger verrathen, die aber doch durch die unsäglich treue und fein empfundene Wiedergabe der Natur alle unsere gewöhnlichen Vedutenmaler in Oel und Aquarell klafterhoch überragen. Unter den zahlreichen Landschaften von Wiener Künstlern wollen wir der hübschen Bilder von J. E. Schindler gedenken, von denen besonders der Blumengarten in Weißkirchen an der Donau ein allerliebstes kleines Idyll ist. Ein weich und empfindungsvoll gemaltes männliches Bildniß brachte V. Stauffer, ein Schuler Canon's. — Die Münchener Schule war durch eine Reihe von Werken vertreten, welche seit der letzten großen Ausstellung allgemein bekannt sind; so z. B durch den „Wilden Stier" von V. Weishaupt, von dem wir den Lesern demnächst eine gelungene Radirung vorführen werden, H. Bever's „Geringen Jagdeifer", ein in den Köpfen der beiden Hauptfiguren vortrefflich gezeichnetes, doch leider gar zu banal erfundenes und konventionell behandeltes Bild, Flüggen's „Taufe des Kaisers Maximilian", ein Kostümbild ohne Saft und Kraft, Pigltein's vielbesprochenen Christus u. v. A. — Der Stifterjaal war W. Lindenschmit's „Ermordung des Prinzen Wilhelm von Oranien" angewiesen, der schon seit der Wiener Weltausstellung bekannten hohlen Theaterscene, in deren brutaler Malerei der begabte Schöpfer der Lutherbilder nicht wiederzuerkennen ist. — Von Düsseldorf erhielten wir ein interessantes Bild von L. Kolitz (Moltke meldet dem Könige Wilhelm das Eintreffen des 2. Corps bei Gravelotte mit ausgezeichneten Porträts der Führer und wirkungsvoll beleuchteter Landschaft von Achenbach'scher Factur. — Im Treppenhaus waren einige landschaftliche Skizzen und Zeichnungen von dem Verstorbenen H. Fr. Dreber ausgestellt, unter denen besonders die zart in Sepia ausgeführten Federzeichnungen aus Italien und Süddeutschland die Beschauer fesselten. Leider war das Beste davon schon in festen Händen; sonst hätten diese edel empfundenen, reizvollen Blätter gewiß auch in Wien ihre Käufer gefunden.

A. R. **Karl von Piloty's „Girondisten"** sind gegenwärtig im Uhrsaale der kgl. Kunstakademie in Berlin ausgestellt. Das Bild ist fast gleichzeitig mit dem großen Gemälde des Meisters für das Münchener Rathhaus vollendet worden und war während der internationalen Kunstausstellung im Salon eines Münchener Kunsthändlers zu sehen. Piloty hat den Moment dargestellt, wie sich die Karren mit den Verurtheilten dem Richtplatze nähern. Im Hintergrunde sieht man die Guillotine auf einem hohen Gerüste, auf dessen Brüstung der Henker Samson, mit einer rothen Schärpe umgürtet, in Erwartung seiner Opfer die Hände stemmt Auf dem letzten Karren, dessen Schmalseite sich gegen den Beschauer öffnet, steht Vergniaud in pathetisch-theatralischer Haltung unter heller Beleuchtung, von seinem Freunde Brissot und einem Abbé umgeben. Auf dem Boden des Gefährts liegt die Leiche Valazé's, die mit auf das Schaffot geschleppt wird. Einige Gassenjungen betrachten halb neugierig, halb stumpfsinnig den Todten. Zwei verkommene Sansculotten, welche den Zug schließen, suchen die von allen Seiten andringende Menge abzuhalten. Zur Rechten des Beschauers sieht man auf erhöhtem Platze eine Anzahl grinsender Megären, die berüchtigten Tricoteusen, unter mächtigen Regenschirmen hinter ihren Fischfässern sitzen. — Piloty hat wohl nicht die Prätension gehabt, ein Gemälde in großem historischen Stile zu schaffen. Sonst hätte er nach seiner Gewohnheit lebensgroße Figuren gebracht, die ihm mehr Gelegenheit zur Entfaltung koloristischen Glanzes geboten hätten. Was wir vor uns sehen, ist eine wirre Volksscene von mäßigem Interesse, die nicht einmal durch Harmonie und Kraft des Kolorits zusammengehalten wird. Wo uns Piloty hätte tiefer fesseln oder gar hätte rühren können, wie in der Gestalt des jungen phantastischen Schwärmers Vergniaud, ist er in seinen alten Fehler, in ein hohles, nichtssagendes Pathos, verfallen. Und wo wir auch sonst unter der Menge Umschau halten, begegnet uns nirgends ein interessanter, charaktervoller Kopf. So oberflächlich wie die Charakteristik ist auch die Ausführung. Nur selten ist ein kräftigerer Accord angeschlagen. Alles verschwindet fast, Mittel- und Hintergrund völlig, unter einem grauen Schleier, der sich dämpfend auf die Farben gelegt hat. Das Kolorit ist so flau, daß man den alten Farbenkünstler in dieser schwächlichen, überall lahmen Komposition gar nicht wiedererkennt. Die schon an und für sich sehr geringe Wirkung des Bildes wird noch dadurch beeinträchtigt, daß der Münchener Kunsthändler, der dasselbe nach Berlin geschickt hat, zugleich mit ihm Alphons de Neuville's farbenfrische und lebensvolle Episode aus dem Kampfe um Le Bourget (30 Oktober 1870) ausgestellt hat Wir haben dieses zwar stark chauvinistische, aber doch künstlerisch unanfechtbare Gemälde in der Kunstchronik 1878, S. 698 ff. ausführlich besprochen, so daß wir hier auf eine nochmalige Analyse desselben verzichten können.

A. R. **„Der Schwertertanz" von Henri Siemiradzki** ist gegenwärtig im Ausstellungslokale des Vereins Berliner Künstler ausgestellt und verleiht den sonst so stillen Räumen eine Anziehungskraft, die ihnen seit langer Zeit gefehlt hat. Wie in zwei früheren Bildern aus dem altrömischen Leben, die auf der Pariser Weltausstellung zu sehen waren (dem Bettler und „La coupe ou la femme?"), hat sich der Künstler in weiser Einsicht auf eine geringe Zahl von Figuren beschränkt, die seinem nicht sehr bedeutenden Kompositionstalente keine allzu großen Schwierigkeiten bereitet haben. In der Laube eines am Meere gelegenen Gartens, der zur Villa eines vornehmen Raumes gehört — man denkt an Bajä, die beliebteste Villenstadt der römischen Großen — ist eine Tischgesellschaft von fünf Personen versammelt und schaut mit ziemlich gelangweilten Mienen den rhythmischen Bewegungen zu, welche eine nackte Sklavin auf den Fußspitzen zwischen einer schmalen Gasse von sechs aufgepflanzten Schwertern ausführt. Siemiradzki hat sich den „Schwertertanz" anders und weniger gefährlich gedacht, als wir nach den Zeugnissen der Alten und zwei antiken Vasenbildern in Neapel und Berlin anzunehmen berechtigt sind. Nach diesen Darstellungen schlugen die Gauklerinnen Purzelbäume zwischen den Schwertern hindurch, während Siemiradzki seine Tänzerin sich nur durch breite Zwischenräume hindurchschlängeln läßt. Ein fünfter Tischgenosse hat sich von seinem Polster erhoben und ist vorwärts geschritten, um das fesselnde Schauspiel aus größerer Nähe betrachten zu können. Im Vordergrunde sitzen auf dem Rande eines Wasserbeckens drei Sklavinnen in prächtigen Gewändern, welche den Tanz auf

Musikinstrumenten begleiten. Die Tänzerin hat ihr hellblaues Ober- und ihr weißes Untergewand auf einer Marmorbank abgelegt. Nur eine farbige Haube fesselt die Fülle der Haare. Ihr schlanker Körper ist mit außerordentlicher Delikatesse modellirt und mit größter Sorgfalt durchgeführt. Dasselbe kann man leider nicht von den Tischgasten sagen, die im Gegentheil ziemlich fluchtig behandelt sind, als hätte der Maler die Absicht gehabt, das Interesse des Beschauers ausschließlich auf die Figur der Tanzenden und auf den landschaftlichen Hintergrund, der ihr eine prächtig leuchtende Folie giebt, zu concentriren. Durch das Blätterdach der Bäume brechen schräge Sonnenstrahlen und malen ihre lichten Zirkel auf das Laub, den Erdboden, den Marmor und den nackten Leib der Sklavin. Im Mittelgrunde dehnt sich der Meeresspiegel aus, der mit seinem tiefen Blau den Grundton für das ganze Gemälde angiebt, und darüber erheben sich violette Berge. Die koloristische Wirkung ist äußerst reizvoll und harmonisch; weniger gelungen ist die Vertheilung der Figuren auf den Raum. Die Komposition ist stark in die Breite gezogen, und so erscheint die linke Hälfte des Bildes im Vergleich zur rechten etwas leer und dürftig, wiewohl der Maler bemüht gewesen ist, die Monotonie des Gartens durch die weiße Marmorbank und das darübergeworfene blaue Gewand zu durchbrechen.

Vermischte Nachrichten.

Eine französische Stimme über die pergamenischen Skulpturen laßt sich im XIX Siècle. wie folgt vernehmen: „Ich habe sie mit eigenen Augen geschaut, die unsterblichen, göttlichen, unvergleichlichen Bruchstücke der kolossalen Hochreliefs von Pergamos, den Kampf der Götter mit den Giganten darstellend. Ein Wort sagt Alles: ich bin glücklich, daß ich nicht gestorben bin, ohne diese Meisterwerke gesehen zu haben. Von gleicher Vollendung wie die Skulpturen des Parthenon haben diese Hochreliefs (es sind fast vollständige Körper) einen Wurf, eine Größe, einen Zauber, von dem nichts eine Vorstellung zu geben vermag. Man sieht einen Apollo auf dem Wagen schwebend, der von zwei unsterblichen Rossen gezogen wird, voraus eine Aurora auf ihrem Rosse, welches sich gleich ihr umwendet und zu schnaufen scheint, beide von unsterblicher Lebenskraft. Man sieht einen blitzeschleudernden Jupiter, eine Victoria, eine speerschleudernde Pallas, eine Nymphe auf einem Lowen 2c. 2c. Und dann diese Giganten, deren Beine in ungeheure Schlangenleiber auslaufen, die sich unter den Fängen der Adler krümmen, übereinander gehäuft, bei den Haaren gepackt, todt und in wuthendem Kampfe, dazu die unwiderstehlichen, Sieg athmenden, heiterblickenden Götter. Das ist der Triumph Griechenlands, des Lichtes, der Schönheit uber die Mächte der Finsterniß. Und alles das von einer übermenschlichen Grandiosität . . . . Mich überfiel der Fieberfrost des Enthusiasmus mit seinen hellen kalten Thränen. Alles das noch auf Erden und im Begriff wieder aufgerichtet zu werden! Und diese riesigen Kisten, mit tausend Fragmenten gefüllt, von denen hier und da unsterbliche Schultern, göttliche Hände und Beine herauslugten! Ach, es gab nur ein Hellas, und wir sind nichts als Epigonen. Und dazu der Gedanke, daß die Preußen sich diese ganze Herrlichkeit um ein paar Sous*) zu verschaffen wußten Ja freilich, sie wissen, wo man solche Dinge zu suchen hat, sie haben die Wissenschaft, die Ausdauer, den Spürsinn Die ganze Welt wird sich zu einer Wallfahrt anschicken, um diese in Wahrheit heiligen Stätten zu sehen". Da der XIX. Siècle verräth, daß „einer der größten Schriftsteller Europa's" sich in diesem Gefühlserguß ergangen, so wird man kaum an einen Anderen als an Viktor Hugo denken können.

Zur Stilkritik der pergamenischen Skulpturen im Berliner Museum enthält der Bericht eines dortigen Korrespondenten der N. Fr. Pr. einige beachtenswerthe Aeußerungen, welche wir im Nachfolgenden wiedergeben: „Vergleichen wir den pergamenischen Fries mit den älteren, uns bekannten Friesen und Metopen, so ist es gewiß bedeutsam, daß beispielsweise Phidias auf dem Fries des Parthenon einen verhältnißmäßig effektlosen Vorgang dargestellt hat, die Panathenäenfeier, und auf den Metopen — ähnlich wie der Künstler der äginetischen Giebelfelder — wirkliche Kämpfe, nicht das letzte vergebliche Ringen des ohnmächtigen Gegners. — An äußerem Umfange ist unser Fries allen bekannten weit überlegen; die Figuren haben etwa anderthalb Lebensgröße und sind mit einer technischen Meisterschaft gearbeitet, die für uns leider verloren gegangen ist und die wir nicht genug bewundern können. Die Skulpturen offenbaren ein eminentes anatomisches Wissen, das aber nirgends vordringlich und lästig ist, eine staunenswerthe Virtuosität, frei von Effekthascherei und einem allzu starken Betonen des Details. Im freiesten Hautrelief sind die Statuen gearbeitet, einige fast ganz vom Grunde gelöst; dem Wachs muß der Marmor in der Hand dieser Künstler geglichen haben, denen keine Schwierigkeit zu groß, kein Wagniß zu hoch gewesen ist. Die Furcht, den Block zu verderben, die den Meißel unserer Bildhauer oft so zaghaft macht, scheint ihnen fern geblieben zu sein; tief und kühn dringt ihr Schlag ein, deß sind die starken Falten der Gewänder, die zurückliegenden Augen, der weit geöffnete Mund lebendige Zeugen. - Eine der scheinbar einfachsten, in Wahrheit aber schwierigsten Aufgaben der Kunst ist es, eine Hand zu bilden, die greift, einen Fuß, der tritt; für die pergamenischen Künstler hat diese Schwierigkeit nicht bestanden. Ein kraftvolleres Erfassen des Schildes beispielsweise ist nicht denkbar, als es bei einem der Unterliegenden uns entgegentritt, von dessen prachtvoller Hand der matte Arm allerdings merkwürdig sich abhebt. Die Gewandgebung der weiblichen Statuen ist in vielen Fällen bewunderungswürdig, in anderen ist sie mehr in großen Zügen und etwas sorglos ausgeführt. Im Einzelnen werden besonders die großartigen Pferde des Helios, die eine ganz neue Auffassung zeigen, und das meisterhafte rechte Bein des Hephästos unter unseren Bildhauern enthusiastische Verehrer finden. — Nachdem ich so den Zoll der Bewunderung in einer selbst unserer Gesetzgebung entsprechenden Höhe entrichtet habe, wird es erlaubt sein, dem Bedenken Ausdruck zu geben, daß unsere Zeit, der diese Darstellungen sehr viel willkommener sein werden, als die Werke der klassischen Epoche, zu einer Ueberschätzung der pergamenischen Statuen neigen wird, der nicht früh genug entgegengetreten werden kann. Es wird Niemandem entgehen, daß mit der kolossalen Ausdehnung des Frieses seine Mannigfaltigkeit entfernt nicht Schritt hält. Die Giganten sind durchgehends in derselben Weise aufgefaßt; hier und dort und überall dieselbe kurze Stirn, dasselbe wirre, struppige Haar, die mächtige Brust; der geistige Ausdruck, der überhaupt nicht in erster Linie angestrebt wurde, ist wenig individualisirt. Und doch sind die Giganten beiweitem origineller als die Götter, bei denen — echt griechisch — die allgemeinen feststehenden Typen einfach acceptirt, denen die herkömmlichen Attribute beigelegt wurden und die daher nur hin und wieder durch eine glückliche Erfindung, ein neues Motiv ein wärmeres Interesse erwecken. „Wenn man eine dieser Statuen gesehen hat, kennt man alle" — würde der sagen, der Paradoxien liebt. Der Satz ist so wahr, wie alle solche Sätze zu sein pflegen, das heißt, er ist falsch, denn ein so reicher Künstler wie jener pergamenische Meister wird sicherlich immer wieder eine neue Wendung zu finden wissen; aber so viel ist richtig, daß den Beschauer vor diesen Werken eher eine Ermüdung überkommen wird, als etwa dem Fries des Phidias gegenüber. Bestimmte Ueberschätzung ist es daher, wenn man schon heute, wo ja die Mehrzahl nur vom Hörensagen urtheilt, den Meister mit einem der herrlichsten Künstler aller Zeiten, mit Michelangelo, vergleichen will; weit eher, wenn doch einmal verglichen werden soll, wird man an Rubens erinnern dürfen. Wer hat das Derbe und Unverwüstliche, wer die Kraft im Erliegen machtvoller dargestellt, als er? Auch Rubens, der Reiche, scheint zuweilen arm, auch er hat glaubhafter das Fleisch als den Geist ausgeprägt und durch die Leichtigkeit und Massenhaftigkeit der Produktion, durch die technische Meisterschaft, das spielende Bewältigen aller Schwierigkeiten die Welt in Staunen gesetzt."

Franz Lenbach weilt gegenwärtig in **Berlin** und erregt dort mit einigen seiner von München mitgebrachten neuen Werke großes Aufsehen. Ein Korrespondent der Köln. Zeitg. berichtet darüber u. A. Folgendes: „Es ist seit einiger Zeit

*) So billig war die Erwerbung freilich nicht; man schätzt die Gesammtkosten mit 200,000 Fl. wohl nicht zu gering. A. d. R.

etwas schwierig geworden, diesem selbstbewußten Meister des Porträts auf großen Ausstellungen zu begegnen, und selbst bei der jüngsten Gelegenheit in München sind zwei seiner Leistungen erst nach langerem Würgen zum Hängen gekommen. Lenbach beabsichtigt hier die Skizzen seiner Porträts des Kronprinzen, des Fürsten Bismarck und Moltke's zu vollenden und hat außer diesen halb fertigen Sachen drei fertige Bildnisse mitgebracht, ein vorzugliches Portrat Döllinger's, eine junge Gräfin, die in München auch von dem jüngeren Kaulbach in Oel gemalt worden ist, und eine schottische Dame, die ganz in der Weise Pordenone's aufgefaßt, kostümirt und kolorirt ist. Die Bilder befinden sich in einem der Ateliers von Paul Meyerheim, nur daß Se Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz uns den Streich gespielt hatte, sein Bildniß wegzunehmen und zu seinem Reisegepack zu gesellen, obgleich solche Eile, wie sich nachtraglich herausgestellt hat, gar nicht nöthig war. Der Bildnisse unseres Reichskanzlers sind vier vorhanden, drei in Oel und eins in Kreide, alle vier in kühnem Wurfe geschaffen, aber durchaus verschieden von einander. Das eine zeigt den Reichskanzler gemuthlich mit der Pfeife im halb aufgeknopften Ueberrock, wie man sich ihn in seinem parlamentarischen Tabakskollegium denken mag, ein anderes stramm aufgerichtet mit jener fatalen, aber immer ritterlichen Ueberlegenheit, die unseren Volksvertretern so manches Mal in die Gemuther brennt. Die Zeichnung zeigt ihn im Dreiviertelprofil, immer mit jener einfachen, schier harten Curve des Schädels, die man einem Professor der Phrenologie zu einem interessanten Privatissimum empfehlen möchte. Mit dem Sitzen hat es beim Reichskanzler seine liebe Noth, und auf peinliche Auswahl von Hintergründen läßt er sich in seinem weiß tapezierten Arbeitszimmer gar nicht ein. Aber je mehr Lenbach dadurch gezwungen war, aus sich heraus zu schaffen, um so naher dürfte er dem historischen Bismarck gekommen sein, wie ihn das vierte, bereits gelegentlich der Münchener Ausstellung besprochene Bild zeigt. Auch der neue Moltke des Künstlers ist himmelweit verschieden von dem fruheren, tausendfach gerunzelten Portrat in der National-Galerie. Der neue ist jedenfalls innerlicher erfaßt, wie man so zu sagen pflegt, und nach seiner Seite als Lenker der strategischen Bewegungen riesiger Heereskörper und Volkerschlachten."

= **Winckelmannsfeste.** Auch im letztverflossenen Jahre wurde die Gedenkfeier des Todestages Winckelmann's (9. December) wieder von mehreren gelehrten Gesellschaften und Vereinen in üblicher Weise begangen. In Berlin wurde die Feier von der Archäologischen Gesellschaft veranstaltet. Der Vorsitzende, Herr Curtius, eröffnete die Sitzung mit einem Ueberblick über die neuesten Epoche machenden Ereignisse in der Geschichte der Denkmälerkunde und sprach zum Andenken an den der Wissenschaft so plötzlich entrissenen Professor K. B. Stark in Heidelberg. Es kam der von Prof. Brunn nach seinen Ideen ausgeführte Auffatz über die Gruppe des Laokoon (Archäologische Zeitung 1879, S. 167) zur Verlesung, in welchem ausgeführt ist, daß die Künstler der ursprünglichen Tradition über die Sage gefolgt sind, welche den einen der Söhne entkommen läßt; nach Brunn's Urtheil hat Stark dadurch für immer seinen Namen mit der berühmten Gruppe verknüpft. Dann legte Herr Curtius die für das Museum erworbene Bronzestatuette einer Kanephore aus Paestum vor, welche durch Herrn Bildhauer Behrend im Gewerbemuseum mit Korb und Säule in Gyps restaurirt war: nach der Weihinschrift das Denkmal der Phillo, der Tochter des Charmylidas nach Vollendung ihrer Kanephorie im Tempel der Athena zu Poseidonia, welches für den Typus der korbtragenden Tempeldienerinnen und die Kenntniß der Plastik um Ol. 70 von erheblicher Wichtigkeit ist. — Herr Adler behandelte die Baugeschichte des Zeus-Tempels zu Olympia. Es wurde dabei ausschließlich von dem Tempel selbst ausgegangen und durch den Vergleich seiner Planbildung, Struktur und formalen Fassung mit anderen chronologisch feststehenden Gebäuden der Nachweis versucht, daß der Bau des Libon von Elis trotz einiger auffallenden Archaismen in der Raumgestaltung wie Detailbildung dem 5. Jahrhundert angehören müsse. Wie zuerst Siebenkees vermuthet und neuerdings Urlichs ausgeführt, ist der Tempel bald nach 469 begonnen und um 432 einschließlich der gesammten plastischen Ausstattung vollendet worden. — Herr Lessing legte sasanidische Stoffe theils in Originalresten, theils in Abbildungen vor und erläuterte ihr Ornamentsystem unter Verweisung auf Analogien in der ältesten griechischen Vasenmalerei. — Herr Robert besprach die in den Monumenti zu veröffentlichende Zeichnung der bemalten Elfenbeinstatuette eines Schauspielers im Besitze Castellani's. Derselbe hatte auch das 39 Winckelmannsprogramm „Thanatos" verfaßt, in welchem die Deutung des Säulenreliefs von Ephesos auf die Rückführung der Alkestis aus dem Hades ausgeführt ist. — In Frankfurt a. M. hatten der historische und der Alterthumsverein die Feier veranstaltet. Herr Dr. Valentin sprach in Anknüpfung an den neuen Fund in Pergamos über das Weihegeschenk des Königs Attalus in Athen und gab im Anschluß hieran eine Darstellung der Entwickelung des Tragischen an antiken Statuengruppen. Herr Prof. Riese knüpfte an die Erwähnung der in der Loggia dei Lanzi zu Florenz aufgestellten Germanin, welche jetzt als Germania devicta aufgefaßt wird, die Frage, in wie weit die Römer zu einer Verherrlichung ihrer Siege in Germanien berechtigt gewesen seien und ob sie überhaupt Germanien jemals wirklich dauernd besiegt hätten. An der Hand einer eingehenden Prüfung der historischen Quellen gelangte er zu einer Verneinung der Frage.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin** Sitzung vom 3 Februar 1880. Nachdem für die Verwaltung der Geldmittel der Gesellschaft im Jahre 1879 Decharge ertheilt war, verkündete der Vorsitzende Herr Curtius die Aufnahme der Herren Hinrichs und Buermann zu ordentlichen Mitgliedern und brachte zwei weitere Aufnahmegesuche zur Kenntniß der Gesellschaft. — Herr Robert legte einige neu erschienene archäologische Werke vor. Zunächst A Mau's durch Nissen's pompejanische Studien veranlaßtes Buch: Pompejanische Beiträge. Auf einige besonders wichtige Fragen der Baugeschichte Pompeji's näher eingehend, schloß sich der Vortragende im Wesentlichen den Ausführungen des Verfassers an. Gleich diesem Buche ist auch eine größere Publikation der italienischen Regierung zu der im September v. J begangenen 2000jährigen Gedenkfeier der Verschüttung Pompeji's erschienen, über deren reichhaltigen Inhalt der Vortragende berichtete. Als besonders dankenswerth hob er die Fortsetzung des Helbig'schen Kataloges der pompejanischen Gemälde durch Sagliano hervor. Derselbe besprach endlich den ersten Theil des ersten Bandes des von Kekulé geleiteten großen Terrakottenwerkes: „Die Terrakotten von Pompeji" von H. von Rohden. — Herr Hübner legte vor den an die Generalverwaltung der Kgl. Museen eingesendeten Bericht des Obersten Wolf über die bei Gelegenheit des Neubaues eines Direktions-Wohngebaudes der Kgl. Artilleriewerkstatt zu Deutz zu Tage getretenen Ueberreste des römischen Kastells, welches den Brückenkopf von Köln bildete. Die Funde sind sehr merkwürdig und lassen die ganze Anlage des Kastells mit fast vollständiger Sicherheit erkennen. Auch über den Ursprung der Anlage läßt sich danach eine annahernde Vorstellung gewinnen. — Herr Curtius berichtete über einige in neuester Zeit gemachte Funde von Alterthümern und Inschriften in Griechenland. Sodann besprach derselbe auch die kleine Schrift von Cavadias über Paeonios (griechisch) welche sich im Wesentlichen an den Auffatz von Brunn anschließt, und entwickelte seine abweichende Deutung der Statuen der sog. Tyrannenmörder auf eine dem Gemälde des Panaenos entnommene Gruppe: Miltiades und Kallimachos als Vorkämpfer in der Schlacht bei Marathon (s. Hermes, S. 147 ff.) Die Vorlegung von Holzschnitten nach einigen in der letzten Ausgrabungsperiode zu Olympia gefundenen Bronzereliefs gab dem Vortragenden zu Bemerkungen über Darstellungen, Stil und Technik dieser für die Kunstgeschichte überaus wichtigen Denkmäler Veranlassung. — Herr Adler sprach auf Grund der neuesten Berichte aus Olympia über die Baugeschichte des Heraion. — Herr Curtius knüpfte daran einige Bemerkungen über die Bedeutung des Heradienstes für die älteste Geschichte von Olympia und über die neuerdings im Opisthodom und unter den Fundamenten des Tempels gefundenen Terrakotten und Bronzen. — Außer den bereits genannten Schriften waren noch an die Gesellschaft eingesandt: die letzten Publikationen des Institut Royal de Luxembourg und die Vierteljahrsschrift des Vereins für Württembergische Landeskunde.

Zeitschriften.

L'Art. No. 269 u. 270.

Amateurs, collectionneurs et archéologues florentins, à l'époque de la première Renaissance, von E. Muntz. (Mit Abbild.) — Les pensionnaires du Louvre, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Mérimée critique d'art, von M. Tourneux. (Mit Abbild.) — Les industries du verre, von L. Enault. — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 407.

Archaeological notes on a tour in southern Italy, von Fr. Lenormant. — Reproductions of drawings from foreign collections in the British Museum, von M. M. Heaton.

Chronique des beaux-arts. No. 6 u. 7.

Le Musée du Mobilier National, von A. Darcel. — Institut de France, Nouvelles fouilles à faire en Egypte. — Correspondance de Belgique.

Inserate.

Von der Unterzeichneten ist der

Historischer und beschreibender Katalog

der

Königl. Bayrischen Schatzkammer

zu München

von

Dr. Emil von Schauß,

Schatzmeister des kgl. Hausschatzes, Obermünzmeister u. Vorstand des kgl. bayr. Hauptmünzamtes,

für netto baar 4 M. (ohne Francatur)

in reich vergoldetem und verziertem stylgerechten Calicoeinband zu beziehen.

Die Verlagsbuchhandlung des Literarischen Instituts
von **Dr. M. Huttler** in Augsburg.

Kunstausstellung

der Königl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden.

Die diesjährige Ausstellung von Originalwerken der bildenden Künste wird

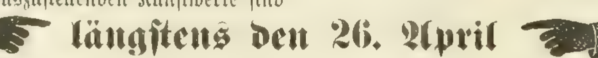
den 15. Mai eröffnet

und

am 18. Juli geschlossen

werden.

Die auszustellenden Kunstwerke sind


längstens den 26. April

einzusenden.

Spätere Sendungen können, vorausgesetzt, daß Platz dazu vorhanden, nur dann noch am 15. Juni zur Aufstellung gelangen, wenn sie vor dem 15. Mai zu diesem Zwecke besonders **angemeldet** worden sind.

Das Nähere enthält das Ausstellungsregulativ, welches auf frankirten Antrag von der unterzeichneten Kommission unentgeltlich zugesendet wird.

Eine besondere Einladung zur Beschickung der Ausstellung gibt nur dann Anspruch auf Frachtbefreiung nach Maßgabe des Regulativs, wenn sie für die Ausstellung des **laufenden** Jahres erfolgt ist.

Bemerkt wird noch, daß der gegenwärtig auf mehr als 17,000 M. sich belaufende Kapitalzinsenbestand bei der im vorigen Jahre ins Leben getretenen großartigen Stiftung des verstorbenen Malers **Pröll-Heuer von hier zum Ankaufe** solcher **ausgestellter Gemälde** deutscher **lebender Künstler verwendet werden kann, welche allgemein als vorzügliche Leistungen anerkannt werden.**

Dresden, den 4. März 1880.

Die Ausstellungs-Kommission.

Am Dienstag d. 16. März u. folg. Tage versteigere ich im Hause, Thiergartenst. Nr. 16, laut Katalog (Nr. 309) die gesammten Sammlungen u. Einrichtung des Hrn. Adolf v. Liebermann.

Rudolph Lepke,
Auktionator f. Kunstsachen u. städtischer Auktions-Commissar. Berlin, SW., Kochstrasse 29.

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16.
Kataloge gratis und franco. (9)

Im Verlage von **Alexander Danz in Leipzig** erschien:

HANDBUCH
für
KUPFERSTICHSAMMLER
oder
LEXICON

der vorzüglichsten Kupferstecher des XIX. Jahrhunderts, welche in Linienmanier gearbeitet haben, sowie Beschreibung ihrer besten und gesuchtesten Blätter.

Zumeist mit Angabe des Formates der Kupferstiche und namentlich ihrer Abdrucksverschiedenheiten, der Verleger, Laden-, Handels- und Auktionspreise in den bedeutendsten Kunstversteigerungen neuerer Zeit.

Von
Aloys Apell.

33 Bogen Lex.-8. Eleg. broschirt
Preis 16 Mk. (2)

Die Hofkunsthandlung
von
L. SACHSE & Co.
Berlin, Charlottenstrasse 33,
empfiehlt sich **Museen und Privaten** als Commissionär für Ein- u. Verkauf aller feinen Kunstsachen.

Augenblicklich hat dieselbe z. B. an der Hand und offerirt: die grosse **Fritz Werner**'sche Zeichnung von Ad. Menzel's: **Flötenconcert Friedr. des Grossen** — **Buonav. Genelli's** grosse Aquar.-Zeichnung: **Loth in Zoar** — Ed. Mandel's Kupferstich **Madonna della Sedia** (vor der Schrift auf chines. Papier, seit Jahren vergriffen) — die vorzügl. Zeichnungen nach Raphael's **Fabel der Psyche** (aus der Farnesina — nahezu 60 Original-Aquarellen von **Ed. Hildebrandt**, sowie viele Gelegenheitskäufe von **Orig.-Gemälden erster Meister** aus Privatbesitz, endlich **mehrere Kupferstich-Sammlungen** (letztere im Ganzen) und Menzel's **Armeewerk Friedrich des Grossen.**

Nagler's Künstlerlexikon

in kompleten Exemplaren und einzelnen Bänden sucht zu kaufen und erbittet gefällige Angebote
Oskar Gerschel's Antiquariat
(Gerschel & Anheisser),
Stuttgart, Schlossstr. 37.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang. | Nr. 23.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

18. März | 1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstausstellung in Rom.

Die Ausstellung von Kunstwerken, welche die „Società degli amatori e cultori delle belle arti“ auch dieses Jahr kürzlich zu Rom eröffnet hat, kann nicht zu ihren hervorragendsten gezählt werden, was allerdings einigermaßen durch den Umstand entschuldigt wird, daß die gleichzeitige Ausstellung in Turin einen guten Theil der besseren Kunsterzeugnisse neueren Datums an sich gezogen haben mag. Infolge dessen macht sich denn das Mittelgut, ja das Unbedeutende in den drei Räumen auf Piazza del Popolo ungebührlich breit, und nur wenige Oasen entschädigen für die Wanderung in dieser Einöde.

Was die Malerei betrifft, in welcher die Landschaft und das Genre vorherrschen, so dürfen als die besten Leistungen auf ersterem Gebiete genannt werden: ein Sonnenuntergang im Arnothal von Luisa Silei in Florenz, durch treffliche Stimmung und wirksamen Beleuchtungseffekt ausgezeichnet; von dem Russen Swedomsky eine ländliche Ansiedelung auf Ischia mit Ausblick auf das Meer und ein Alpenbild vom Gardasee von Pietro Sassi, beides in koloristischer Beziehung sehr tüchtige Arbeiten. Der Florentiner Andrea Markò hat ebenfalls eine sehr fleißig gemalte Alpenpartie beigesteuert, mit einer anmuthigen Hirtin im Vordergrunde, die das Antlitz mit der Hand vor der Sonne schützt. Voll energischer Kraft und poetischer Auffassung ist ein Seesturm bei Castellamare von Friedrich Nerrlich, flott und keck im Vortrag ein Motiv aus den Sabinerbergen von Cesare Bertolla in Lucca, allzu zahm und süßlich dagegen eine Ansicht aus der römischen Campagna von Antonio Bertaccini. Von gründlicher Naturbeobachtung zeugt eine kleine Studie Otto Brandt's aus der Umgebung von Tivoli, ein altes Gemäuer mit Gewitterhimmel darstellend.

Unstreitig das Beste findet sich unter den zahlreichen Aquarelllandschaften, unter denen sich „Ponte Maccarese“ von Benisson durch große Leuchtkraft auszeichnet; von den fünf Arbeiten Franz Rößler's sei besonders hervorgehoben „Im Olivenhain in Tivoli“, „Eine Erinnerung an Kastell Fusano“ und eine prächtige Waldpartie mit zwei Holzhauern. Auch eine Partie aus Villa d'Este von Richard Jahn wirkt in der Farbe vorzüglich.

Unter den Architekturstücken stehen obenan zwei Aquarelle von Prof. Hauschild aus Dresden, deren eines das Innere des Domes von Siena mit der Kanzel des Niccolò Pisano im Vordergrunde darstellt; von hoher Sorgfalt und Zartheit in der Ausführung, giebt das Bild die milde Beleuchtung des Raumes vortrefflich wieder, durch die zugleich die in der Wirklichkeit etwas harte Wirkung der horizontalen Streifen an den Pfeilern verschwindet. Die Ansicht vom Innern der Unterkirche zu Assisi, die hinsichtlich der Beleuchtung noch größere Schwierigkeiten darbietet, ist dem Künstler in gleichem Grade gelungen; ein magisch gedämpftes Licht erfüllt den Raum, in dem die Andächtigen sich um den Hochaltar schaaren; wer je einer heiligen Ceremonie daselbst beigewohnt, wird den mystischen Zauber, der über dem Ganzen schwebt, hier höchst glücklich zum Ausdruck gebracht finden. — Ettore Ferrari bietet eine in Zeichnung und Kolorit gleich gelungene Aufnahme der Scaligergräber und des Portals vom Veroneser Dom, Martino

del Don ein ebenfalls recht achtbares Bild des Paduaner Marktes mit reicher, lebendiger Staffage. Die Barockarchitektur ist gut vertreten durch Vincenzo Marchi's Ignatiusaltar in der Chiesa del Gesù, dies Bild ist ebenso wie eine Innenansicht aus dem Quirinal eine Arbeit von routinirter Technik. Ziemlich hart ist ein Aquarell von Giuseppe Signorini, welches die Kanzel von Araceli mit Staffage vorführt, im Kolorit durchaus verfehlt das Kolosseum und der Konstantinsbogen von Agnes Joris. Unter den architektonischen Oelbildern befinden sich zwei, die das Innere der Markuskirche in Venedig darstellen, eines von Luigi Querena, bei welchem die trockene Ausführung die korrekte Zeichnung erheblich beeinträchtigt, ein anderes von Hauschild, welches sich den oben besprochenen Aquarellen des Künstlers würdig anreiht. Von Querena verdient eine Ansicht vom Anticollegio des Dogenpalastes rühmende Erwähnung. August Lentz ist durch vier venezianische Motive vertreten, unter denen der Canal grande mit S. Maria della Salute das Beste sein möchte.

Sehr wenig Befriedigendes bieten verhältnißmäßig die am zahlreichsten vorhandenen Genrebilder, welche bis zur Ermüdung die verbrauchtesten Motive in meist recht mittelmäßiger, oft ganz unzulänglicher Weise variiren. An Odalisken, Ciociarinnen und Haremsscenen fehlt es auch diesmal nicht. Dem antiken Privatleben sind eine pompejanische Weinlese von Carlo Jotti, drei Würfelspielerinnen von Cesare Mariani — wohl das Beste innerhalb dieser Specialität, — ferner eine römische Orgie von Giuseppe Sciuti und zwei an einer Gruft trauernde Gestalten von Alessandro Pigna entnommen. „Menschliche Weisheit“ betitelt sich ein Gemälde des Franzosen Pillard, in dem eine Anzahl nur zu sehr an moderne Salontypen gemahnender Gestalten in griechischer Draperie einem Vortragenden lauschen, zu welchem die Sokratesbüsten den Kopf geliefert zu haben scheinen. Unter den Einzelfiguren ist etwa August Pollak's „Rachel“ getaufte Hirtin, sodann das Kniestück einer lebensgroßen alten Dame in schwarzem Sammetkostüm von Frau Samaran aus Montevideo, „Thekla Wallenstein“ mit dem Motto „Ich habe genossen das irdische Glück“ von Virginia Barlocci Mariani und eine äußerst koquette jugendliche Frauenfigur im Kostüm des empire von Gioacchino Pagliei zu nennen, welche ob ihres virtuosen Realismus das Entzücken vieler Besucher bildet; endlich von A. Gorès ein lachender Mädchenkopf und ein alter Calabreser im Stile Ribera's. Eine feine Mädchengestalt hat Vincenzo Dattoli ausgestellt, nur will das Motto „Quanti dolci pensieri!“ zu dem ziemlich melancholischen Ausdruck der jugendlichen Leserin nicht passen. — Unter den Aquarellen darf der Gemüseverkäufer und eine Fruchthändlerin von Guerino Guardabassi sowie ein Pferderennen vor Rom von C. Brandt nicht übergangen werden. Der Letztere führt ferner in zwei kleinen Oelbildern lebenswahre naive Kindergruppen vor, in einem dritten einen Knaben, der auf einem Stuhle stehend einen Hund mit einem Stück Brod neckt. — Eine Jagd Viktor Emanuel's in S. Rossore von Andrea Markò, in der die wenigen Figuren bei ihrem kleinen Maßstabe eine untergeordnete Rolle spielen, ist hauptsächlich durch die stimmungsvolle Behandlung des Landschaftlichen verdienstvoll. — „Die Messe“ von dem Russen Bronikoff, der außerdem noch durch einen Bettler vertreten ist, hat, obwohl in Bezug auf Zeichnung und Kolorit nicht vorwurfsfrei, vor vielen Bildern ihrer Umgebung den Vorzug, durch die gute Wiedergabe der verschiedenen Gemüthsbewegungen, in welche die heilige Handlung die Anwesenden versetzt, den Beschauer zum Denken anzuregen. Das Verhör der unglücklichen Beatrice Cenci hat Achille Guerra, um einem dringenden Bedürfniß abzuhelfen, wieder einmal im Bilde verewigt; der Ausdruck des Seelenleidens ist hier nahezu zur Grimasse geworden und kann höchstens pathologisches, in keinem Falle künstlerisches Interesse beanspruchen. — Während die verschiedenen mehr oder weniger schablonenmäßigen Straßenveduten mit mehr oder weniger selbstständiger Staffage, des Spaniers Jiuliana Fleischerladen, Guardabassi's „Eingebildete Kranke“ und Anderes der Art übergangen werden darf, sei schließlich noch einer fein gedachten, mit leiser Ironie gewürzten Scene von Pio Joris Erwähnung gethan, welche „Eine angenehme Begegnung“ vorführt; dem Urbild eines jovialen Pfäffleins, das mit einem grünen Sonnenschirm bewaffnet ist, wird auf der Landstraße von einer schmucken Bauerdirne die Hand geküßt; hinter dem Paare befindet sich eine ältere, auf einem Esel sitzende Frau, vermuthlich die Mutter des Mädchens, die mit komischer Würde den Chorus bildet. — Auf die übrigen zahlreichen Genrebilder und Bildchen kann nicht näher eingegangen werden; bedauerlich bleibt es, daß man auch bei den besseren Produkten dieser die Zeit beherrschenden Gattung fast keinem einzigen wirklich originellen Gedanken, sondern lediglich Variationen unendlich oft behandelter Stoffe begegnet.

Führen wir noch von den ausgestellten Porträts dasjenige eines älteren Herrn von Aug. Pollak und ein weibliches von Luigi Ricci als die besseren auf, so dürfen wir ohne die Selbstanklage, etwas irgendwie Werthvolles ignorirt zu haben, uns dem plastischen Bestande der Ausstellung zuwenden. Hier wuchert wie gewöhnlich die Allegorie, besonders die allegorische Büste in üppiger Weise; das Ansprechendste unter den letzteren bildet ein feines Marmorköpfchen, „Die Bescheidenheit“, von Antonio Bottinelli in Mailand, von dem auch die Büste einer jungen Römerin sich wohl sehen lassen darf. Die Büsten der vier Jahreszeiten von M. Trentanove, be-

sonders die weiblichen mit ihren geschmacklosen Frisuren, aber auch die männliche des Herbstes mit ihren japanesischen Augen schließen die Kette nach der anderen Seite. Ciociarinnen sind durch Luigi Tassi, Achille Albacini und Alberto Alberti in Marmor, durch Alfredo Luzi in polychromer Terrakotta zur Verewigung gelangt. Daß nebenbei gesagt eine Leistung wie die Marmorvase von Francesco Ghilarducci, auf der ein Relief, das menschliche Leben in größtentheils völlig unmöglichen Gestalten schildernd, angebracht ist, hat Aufnahme finden können, ist unbegreiflich; „sunt certi denique fines" — diesen Gesichtspunkt sollte das Ausschlag gebende Komité einer öffentlichen Ausstellung doch nicht so ganz aus dem Auge verlieren.

Von Luigi Guglielmi ist eine Büste des verstorbenen Königs wegen ihrer sprechenden Aehnlichkeit hervorzuheben, während derselbe mit einem Medaillonporträt der regierenden Königin dem Original nicht eben geschmeichelt hat.

Das Genre ist repräsentirt durch eine nackte Knabenstatuette von Luigi Tassi („Die ersten Schritte"), Pagano's „Amor von den Eulen gepeinigt", eine in Idee und Ausführung verunglückte Komposition, und Anderes. Von den größeren statuarischen Werken der Italiener darf wohl nur Filippo Ferrari's „Rebekka" höhere Prätensionen erheben.

Ist sonach unter den italienischen Skulpturen wenig Erfreuliches zu verzeichnen, so bieten auch die fremden Aussteller keineswegs viel Genießbares. Dazu gehört G. Kopf's Marmorgruppe der reizenden Bakchantin, die eine Herme umarmt, und vor allem H. Gerhardt's im Gypsabguß aufgestellte „Eurydike", eine von dem Künstler 1878 in Marmor vollendete Statue, die sich hoch über das Niveau des Gewöhnlichen erhebt und, von keinen Schultraditionen angekränkelt, direkt an die Vorbilder der klassischen Antike anknüpft. Die unglückliche Heldin des griechischen Mythus ist in dem Moment dargestellt, wo sie den tödtlichen Biß der Schlange empfangen hat; unwillkürlich hat sie die rechte Hand zu dem zurückgebogenen Haupt erhoben, dessen Schönheit durch den physischen Schmerz nicht im mindesten, einem leidigen verismo zu Liebe, entstellt wird; die Linke rafft das Gewand auf, welches die linke Brust und die Beine zum Theil freiläßt. Die prächtigen Konturen, welche die Figur für jeden Standort bietet, sowie die liebevolle Durchführung im Einzelnen kann freilich nur an dem Original, dessen Anblick dem Schreiber dieser Zeilen im Atelier des Künstlers vergönnt war, völlig gewürdigt werden. Die Basis der Statue, die sich ebendaselbst befindet, enthält vier Reliefs, von denen das eine drei Parzen in pyramidaler Gruppirung, die anderen drei Scenen aus dem Mythus der Eurydike und ihres Gatten, ihre Ueberfahrt über die Styx, Orpheus' Gesang vor den Herrschern des Hades und die durch Hermes verhinderte Rückkehr auf die Oberwelt darstellen. So ist es deutsches Verdienst, durch eine hervorragende Schöpfung idealer Natur die Ehre der Plastik in diesem mannigfach profanirten Kunsttempel gerettet zu haben.

Indem wir zum Schluß noch von den wenigen kunstgewerblichen Objekten eine ciselirte Kassette, einen mit Putten verzierten silbernen Kelch und einen Leuchter von Constantino Calvi in Mailand, einen in Aufbau und Dekoration geschmackvollen Holzschrank von Giuseppe Pizzati, ferner 15 Majoliken aus der Werkstatt Farina's in Faenza, unter denen besonders zwei schöne Vasen mit Grottesken hervorragen, desgleichen 15 Majolikateller von Richard Jahn in Berlin, von denen die rein ornamental gehaltenen zum Theil sehr stilvolle Muster zeigen, hervorheben, nehmen wir von der Ausstellung mit dem Wunsche Abschied, daß die nächste Wiederkehr derselben des Guten mehr und des Mittelmäßigen weniger bieten möge. P. S.

Der „Stil" im sächsischen Abgeordnetenhause.

Dresden, Ende Februar 1880.

Die Opposition, welche von gewisser Seite systematisch der Kunstgewerbeschule und dem Kunstgewerbemuseum zu Dresden gemacht worden ist, hat in einer Sitzung der 2. sächs. Kammer vom 22. Januar durch den Abgeordneten August Walter, Vorsitzenden des hiesigen Gewerbevereins, endlich ihren offenen Ausdruck gefunden. Die Art des Angriffes ist ungemein bezeichnend für die Motive, welche denselben veranlaßten. Es sind auch dem Dresdener Institute, wie dem Wiener und Münchener, jene Anfeindungen nicht erspart worden, welche aus dem Reagiren des lässigen Philisteriums gegen die kraftvoll fortschreitende Tendenz des deutschen Kunstgewerbes hervorgingen. Die Rede gipfelte in folgenden, dem stenographischen Bericht entnommenen Aussprüchen:

„Meine Herren! Wenn wir in früheren Zeiten im Gewerbe und in der Industrie vielleicht viel zu wenig für die Formschönheit und künstlerische Ausführung unserer Arbeiten Sorge getragen haben, was ich ja gerade von meinem Standpunkte auf's Tiefste beklage, da ich, so lange ich irgendwie Gelegenheit gehabt habe, dahin belehrend wirken zu können, dies, so weit meine Kraft reichte, immer gethan habe, so sehr möchte ich warnen vor der augenblicklichen Auffassung und Strömung, nicht mit der Kunst förmlich zu koquettiren. Es geht jetzt so weit, daß Alles nur Stil sein soll, und wenn es nicht Stil ist, in der einen oder anderen Weise, dann taugt es nicht. Ich kenne Fälle, wo Tischler oder Schlosser, oder was sie sonst sein mögen, immer von außerordentlichem Stile &c. sprechen und doch weder einen richtigen Stuhl, noch ein richtiges Schloß machen können. Meine Herren! Dieses augenblickliche Koquettiren mit der Kunst ist eine Art Krankheit geworden, die nur

Halbheit und Hohlheit hervorbringt und im Ganzen auf Phrasen zurückzuführen ist."

Der geistvolle Herr Abgeordnete befindet sich offenbar in naivster Unklarheit über das, was eigentlich das Wort „Stil" bedeute. Sein Eifern gegen das Walten desselben auch im geringsten Gegenstande ist um so komischer, als er selbst gegen den Schluß seiner Rede folgende bis auf die köstlichen Worterklärungen ganz verständige Ansicht ausspricht:

„Und, meine Herren, was bedeutet denn Kunstgewerbe? Was bedeutet denn das Kunstgewerbemuseum? Doch nichts weiter, als daß sich die Kunst herablassen soll, mit dem Gewerbe sich zu vereinigen, und daß das Gewerbe sich hinaufschwingen soll zur Kunst. Das Kunstgewerbe muß in seinen Grenzen bleiben, das heißt, es muß mit den Sachen, die für den täglichen Lebensgenuß bestimmt sind, sich beschäftigen; es muß dahin streben, den Geschmack auch in den kleinsten täglichen Wirthschafts- und Wohnungsgegenständen und sonstigen Geräthschaften zu veredeln."

Ohne Zweifel ist sich Herr Walter bisher nicht bewußt geworden, daß der Stil doch eine der ersten Forderungen aller Kunst ist, ja es erklärt sich seine Auffassung des Wortes aus dem weiteren Verlaufe der Rede:

„Es scheint, als ob von unbestimmter Stelle — oder es ist vielmehr so — nur eine Auffassung als berechtigt anerkannt wird, und das ist die deutsche Renaissance. So herrlich und so schön diese auch sein mag, aber, meine Herren, diese zum Nationalstil zu machen — wie sie immer hingestellt wird, — dazu fehlt diesen Leuten aber Alles, nämlich die Macht, und es ist wunderbar, überhaupt nur so etwas auszusprechen. Die deutsche Renaissance, so herrlich und wunderbar sie ist, ist nicht anwendbar auf alle Sachen; und deshalb verfällt die Schule, welche hauptsächlich nur dieser Richtung huldigt, in eine gewisse Einseitigkeit, weil, was nicht zur deutschen Renaissance gehört, Nichts gelten soll, nicht acceptirt wird, alle übrigen Stile als durchaus nicht gleichberechtigt hingestellt werden. Meine Herren! Das ist nach meiner Auffassung außerordentlich gefährlich; es soll und darf keine Einseitigkeit in Schulen Platz greifen."

Es ist unschwer zu erkennen, woher die hier zu Tage tretende Weisheit des Herrn Abgeordneten stammt. Der Ursprung der Opposition gegen die künstlerische Tendenz der Schule ist in einer Anzahl von älteren Eklektikern zu suchen, welche theils alte Stile, theils den „neuen" kultiviren. Die Schule, mitten in der Bewegung der Zeit stehend, greift nach denjenigen Vorbildern früherer Tage, die ihr am meisten dem modernen Geist entsprechend scheinen; daß sie in der Renaissance dieselben findet — darin steht sie nicht allein, und daß es der Bewegung im Kunstgewerbe nicht an der Macht fehlt, diesen Stil zum siegenden in Deutschland zu machen, das hat für Sachsen der Antheil gelehrt, welchen die Dresdener Schule und ihre Schwesteranstalt in Leipzig an der dortigen Kunstgewerbeausstellung des vorigen Jahres genommen haben. Daß ein prinzipielles Ausschließen anderer Stile nicht statt hat, davon könnte ein Blick in das Museum oder in die Schülerausstellungen genügend überzeugen. Daß man aber den Schülern erspart, sich in alle denkbaren Gebiete einzuarbeiten und sie lieber eines zu beherrschen lehrt, darin wird wohl kein Verständiger dem Lehrer einen Vorwurf machen.

Wenn nun auch durch eine Reihe von Rednern und namentlich durch den Minister von Nostitz-Wallwitz die Angriffe Walter's schlagend widerlegt, wenngleich die für Museum und Schule ausgeworfenen Etatsposten genehmigt wurden, so ist es doch nothwendig zu konstatiren, welche Art von Anfeindungen die junge kunstgewerbliche Bewegung auch hier erfuhr. Bedeutung erhielten dieselben nur dadurch, daß eine Anzahl namentlich der kleineren Handwerker durch den in den Gewerbevereinen nicht unwesentlichen Einfluß der Gegner der Anstalt vom Zusammengehen mit derselben abgehalten werden. Dagegen haben sich über 60 der hervorragendsten Dresdener Firmen zu einer Adresse geeinigt, in welcher Herrn von Nostitz der Dank für seine energische Vertheidigung der Kunstgewerbeschule und des Museums in einer für beide Theile höchst ehrenden Weise ausgesprochen wird. Eine Fluth anonymer Schmähungen im Annoncentheil eines hiesigen Lokalblattes ist natürlich auch diesem Schritte gefolgt.

C. G.

Korrespondenz.

New-York, im Februar 1880.

In der Kunstwelt herrscht diesen Winter ein äußerst munteres, reges Leben, und kaum verfließt ein Tag, der nicht irgend ein mehr oder minder bemerkenswerthes Ereigniß, irgend eine neue Erscheinung brächte. Privatsammlungen europäischer und amerikanischer Bilder werden versteigert und finden eifrige Abnehmer; in den permanenten und temporären Ausstellungen wird es nicht von Besuchern leer, und das geht während der nächsten Wochen so fort, bis zu dem Kulminationspunkt, der großen jährlichen Frühlingsausstellung der Akademie, mit der die Kunstsaison ihr Ende erreicht. In den Sälen derselben findet einstweilen die dreizehnte Ausstellung der Water Colour Society statt, und da sich fast alle der hervorragenderen Künstler betheiligt haben, versteht es sich eigentlich von selbst, daß der große Fortschritt der letzten Jahre sich auch hier überall kundgiebt. Eine erfreuliche Erscheinung ist es auch, daß das Interesse des Publikums mit dem wachsenden Reichthum des Gebotenen vollständig Schritt gehalten hat. Die Räume sind in den Nachmittagsstunden oft unbehaglich gefüllt, und noch nie zuvor sind so viele Bilder ver-

kauft worden. Auf jedem Schritt fällt die gelbe Karte mit dem befriedigenden Sold in die Augen, und die besseren Bilder haben fast alle schon in den ersten Tagen Liebhaber gefunden, als wenn die Kunstfreunde, deren Verhältnisse ihnen nicht gestatten, wünschenswerthe Oelgemälde zu erwerben, ungeduldig auf die Gelegenheit gewartet hätten, sich die Werke ihrer Günstlinge in dieser erreichbareren Gestalt anzueignen. Da sind vorzügliche Arbeiten von Henry Farrer, Walter Shirlaw, W. Satterlee, T. W. Wood, Arthur Quartley, McCord, R. Swain Gifford, Nicoll, Hopkinson Smith, Bunner und Smillie. Ein kleineres Zimmer enthält die Zeichnungen und Radirungen des „Salmajundi Club" meistentheils von denselben Künstlern und ebenfalls reich an tüchtigen Leistungen.

In der Kurtz'schen Galerie hielt bis vor wenigen Tagen die Artists Fund Society ihre zwanzigste jährliche Ausstellung. Auch diese erfreute sich ungewöhnlichen Zuspruchs, und die Versteigerung der von den Künstlern zum Besten des Fonds geschenkten Bilder ist als ein schöner Erfolg zu erwähnen, denn 103 Bilder brachten die zuvor wohl noch nicht erreichte Summe von 17.953 Dollars. Die Künstler hatten ihre Gaben augenscheinlich freigebiger beigesteuert, als bei früheren Gelegenheiten; unter den Landschaften und Seestücken befanden sich größere, bedeutendere Leistungen und unter den Genrebildern, die vormals gewöhnlich so spärlich und ungenügend vertreten waren, daß sie eigentlich kaum zählten, befanden sich diesmal mehrere der hauptsächlichsten Anziehungspunkte. Vor Allen fand Eastman Johnson allgemeinen Anklang mit seinem Bilde: „A glass with the Squire", der Typus des „well-to-do" Farmer's, der mit seinem Nachbar ein Glas Wein trinkt. Der Gegenstand ist einfach genug, aber Johnson hat sich hiesiges Volksleben zur Specialität gemacht und weiß es in allen Typen und Phasen mit so viel Wahrheit und in so poetischer Auffassung darzustellen, daß seine Gestalten uns immer als gute Freunde und Nachbarn ansprechen. Dies Bild brachte denn auch den höchsten Preis, nämlich 1120 Dollars. Ein anderer alter Herr, der sein Lokalblatt liest, von Thomas Hicks gehört demselben vertrauten Kreise an, ebenso J. G. Brown's „Drei Grazien", die man sich aber ja nicht als die himmlischen Schwestern denken darf, sondern als echte Pflanzen des New-Yorker Straßenpflasters. Brown ist der Verherrlicher des Straßenjungen; er weiß diesen jungen Amerikaner, der voll Muthwillen zu jedem wilden Streich bereit ist, sich über nichts wundert, blitzschnell überall die komische Seite weg hat und keine Antwort schuldig bleibt, in seiner glücklichen Sorglosigkeit, seinem Uebermuth, seinem angelsächsischen Humor und republikanischen Selbstbewußtsein so naturwüchsig und anmuthig wiederzugeben, daß man ihm gern die Einförmigkeit des Kolorits, die Armuth und Steifheit der Anordnung und den Mangel höherer Technik verzeiht. Julian Scott, der gewöhnlich Reminiscenzen aus dem Rebellionskrieg zum Gegenstande wählt, hatte „Nachzügler" ausgestellt, lebendige Gestalten; doch hing das Bild zu hoch, um die Details beurtheilen zu können. Auch Ryder hatte ein artiges Genrebild beigesteuert, ein junges Mädchen, das eine schwarze Kartenschlägerin in ihrer Hütte aufsucht und sich von ihr wahrsagen läßt. Das verlegene Lächeln des Mädchens und das vergnügte Schmunzeln des dahinter sitzenden Eheherrn der schwarzen Lenormand lassen keinen Zweifel über den Inhalt der Prophezeiung. Unter den Landschaften und Seestücken gab es viele höchst rühmenswerthe Leistungen von Ch. R. Miller, R. Swain Gifford, McCord, Bunner, Griswold, Nicoll, Sonntag, Arthur Quartley und de Haas, sowie Thierstücke von Beard, Tait und Carleton Wiggins.

Als Kuriosität ist eine Sammlung von Zeichnungen Ruskin's bemerkenswerth, welche vor einiger Zeit ebenfalls in der Kurtz'schen Galerie zu sehen war. Die Kuriosität liegt jedoch nicht sowohl in den Zeichnungen selbst, als in der Thatsache, daß ein so leidenschaftlicher Verehrer Ruskin's, wie Professor Norton, der in Boston, an der von den Ruskinianern errichteten Zweigschule, nach Kräften für dessen Theorien Propaganda zu machen sucht, diese Sammlung eigens von dort hierher bringen und ausstellen konnte. Es sind zum großen Theil frühe Jugendarbeiten, mehrere Mappen mit Ansichten aus Frankreich und Afrika, recht guten aber doch keineswegs hervorragenden Arbeiten, und ziemlich kindlich ausgeführten Blumen in Wasserfarben. Dann kommen architektonische Zeichnungen, meistens venezianische Gebäude, an denen die feine saubere Ausführung zu rühmen ist; aber das sind denn doch nicht eben so ungewöhnliche Verdienste, und sehr natürlich erscheint die von der Kritik schon mehrfach aufgeworfene Frage: wozu denn all das Aufheben, als handelte sich's um neuaufgefundene Reliquien irgend eines alten, weltberühmten Meisters? Wenn ein so strenger Kunstrichter wie Ruskin seine Leistungen dem Publikum übergiebt, so ist dies doch berechtigt, etwas mehr zu erwarten, als was man jeden Tag eben so gut in der Nähe sehen kann, zumal da auch keine Theorie, kein Princip darin veranschaulicht ist.

Die Verwaltung des Metropolitan-Museums steht im Begriff, ihre Schule für Kunstgewerbe zu eröffnen. Zwei Klassen werden gebildet, in denen das Zeichnen in seiner Anwendung auf Holz- und Metallarbeiten gelehrt werden soll. Die Schule steht unter der Aufsicht und Leitung des Vorstands, und die Sammlungen des Museums werden den Klassen als Modelle zur Verfügung stehen. Auch die von den jüngeren

Künstlern gegründete Art Students' League wächst mit jedem Jahr. In allen Klassen zeigt sich eine erfreuliche Zunahme, so daß die Säle jetzt vollständig gefüllt sind. Walter Shirlaw, William M. Chase, Beckwith, Hartley und Dielman sind hier als Lehrer thätig, und da sie alle in Europa an der Quelle geschöpft haben, so lassen sich zuversichtlich für die nächsten Jahre die günstigsten Resultate prophezeien.

Kunstliteratur.

R. B. **Königsbergs Kupferstecher.** Das Gerüst der allgemeinen Kunstgeschichte ist schon seit längerer Zeit aufgeführt und befestigt. Es steht jedem Kundigen klar vor Augen. Aber von dem feineren Ausbau desselben in seinen Einzelnheiten fehlt noch viel. Es giebt noch viele Lücken zu füllen, Dunkelheiten zu klären, auch manche Fehler auszumerzen. Das ist die Aufgabe der Lokalforscher. Zu solchen Lokalforschern, denen wir schon viel Licht und Ordnung in manchen Theilen der Kunstgeschichte verdanken, gehörte der kürzlich in Königsberg verstorbene Professor A. Hagen, welcher trotz seines hohen Alters aus der Fülle seiner während eines langen Lebens mit unermüdlichem Fleiße gesammelten Materialien uns noch kürzlich mit neuen Monographien beschenkte. Seine letzte Schrift, ein kleines Heft von 40 Oktavseiten, behandelt die Kupferstecher und Formschneider Königsbergs im 16. und 17. Jahrhundert. Hagen hat darin mit großer Mühe alle Notizen, welche er in Archiven, alle Kunstblätter, welche er in Sammlungen und Bibliotheken auffinden konnte, zusammengetragen und kritisch gesichtet. Wenn das Resultat dieser Arbeit auch kein bedeutendes ist, denn Preußen hatte in jener Zeit keine eigenen Künstler, so ist doch auch diese Thatsache interessant. Was damals in Preußen geschaffen wurde, geschah durch fremde, dahin berufene Meister. In weiteren Kreisen von Interesse sind nur die Nachrichten über Jakob Binck und Joachim Bering, der den großen schönen Plan von Königsberg gefertigt hat.

Nekrologe.

* r * **Franz Hellweger †.** Am 15. Februar starb zu Innsbruck nach kurzer Krankheit der Maler Franz Hellweger. Er war 1812 zu Lorenzen im Pusterthale geboren. Sein Vater, ein vermögender Kaufmann, gab ihn zuerst in die Schule eines Dorfmalers zu Taufers, dann kam er nach München zu Professor Heß. 1843 unternahm er die übliche Kunstfahrt nach Italien, er hatte sich an die beiden Schraudolph angeschlossen und blieb acht Monate in Rom. Dann kehrte er wieder nach München zurück, wo er sich unter Cornelius an dem Freskencyklus der Ludwigskirche betheiligte. Doch läßt sich nicht sagen, daß jener gewaltige Meister auf ihn Einfluß genommen; die Naturen waren zu verschieden. Später finden wir ihn mit Professor Steinle in Köln; einige Engel im Dome zeigen seine Hand. Dann lud ihn Schraudolph nach Speyer, ihm bei der Ausmalung des Domes zu helfen; Hellweger kehrte jedoch aus Rücksicht auf seine schwächliche Gesundheit nach Tirol zurück, wo er sich wohl aus dem gleichen Grunde von dem anstrengenden Fresco zur Oelmalerei wandte. Da lieferte er eine Reihe schöner Altarblätter und kleiner Tafelbilder für Private. Wir erwähnen nur Einiges. Die Pfarrkirche zu Bruneck, deren Gewölbe sein Freund Georg Mader, welcher jetzt vom Schlag gelähmt ist, mit Fresken schmückte, besitzt von ihm vier Altargemälde, darunter den Tod Mariä, wohl sein bedeutendstes Werk; er selber legte besonderen Werth auf das „Fest der Rosenkranzbruderschaft" in Taufers. Viel Anerkennung fand seine Madonna zu Silz und die heilige Anna in der Pfarre zu Insbruck. Zu seinen letzten Bildern zählt die Taufe Christi und das Scapulierfest der Kirche zu Dreiheiligen, welche ihn zum Kirchenprobst bestellt hatte. Das Museum hat eine Flucht nach Aegypten, Herr von Vintler in Bruneck besitzt jene heilige Katharina, welcher der Dichter Hermann von Gilm begeisterte Strophen widmete. — Hellweger war nicht blos ein talentvoller, sondern auch ein fleißiger Künstler, der seine Entwürfe auf das sorgfältigste durchdachte, vor der Ausführung genaue Naturstudien machte und dann mit feiner Delikatesse malte. Man kennt ihn weniger, als er verdient; er war auch zu bescheiden, um sich in den Vordergrund zu stellen. Neid und Intrigue hatten in seiner Seele keinen Platz; er war einer der edelsten Menschen, vielen eine Zuflucht und ein Trost. Er malte aus innerster religiöser Ueberzeugung und starb mit dem Ave Maria auf den Lippen. An seinem Grabe trauert eine Wittwe mit zwei Söhnen.

H. B. **Thomas Landseer.** Am 20. Januar starb zu London, 86jährig, der bedeutende englische Kupferstecher Thomas Landseer, Mitglied der Royal Academy. Er war der älteste und letztüberlebende der drei berühmten Söhne des 1852 verstorbenen begabten Kupferstechers John Landseer, welche in der Geschichte der englischen Kunst des 19. Jahrhunderts eine hervorragende Stelle einnehmen. Der 1794 geborene Thomas war der natürliche Nachfolger des Vaters, unter dessen Leitung er seine Studien begann. Er bewahrte der graphischen Kunst auch die Treue, als seine beiden jüngeren Brüder, der 1803 geborene Charles und der 1805 geborene Edwin, sich auf Haydon's Rath mit bedeutendem Erfolge der Oelmalerei widmeten. Charles nahm rasch seinen Rang unter den tüchtigen Genremalern seines Landes ein und Edwin, der berühmte humoristische Thiermaler, erfreute sich der besonderen Gunst des Prinzen Albert und später des Prinzen von Wales, welche ihm neben zahlreichen Aufträgen, Ruhm und Ehre sowie die Auszeichnung des Baronetstitels verschaffte. Thomas Landseer hatte sich früher noch durch Fleiß und natürliche Begabung zur Autorität in seinem Fache aufgeschwungen, seine fein ausgeführten Arbeiten in mezzo-tinto wurden mit Recht von den Kennern hochgeschätzt und seine vortrefflichen, in England vielverbreiteten Stiche nach den Bildern Edwin's trugen wesentlich zu dessen raschem Emporkommen sowie zum Bekanntwerden von dessen Schöpfungen auf dem Kontinente bei. Er wußte sich so vertraut mit Edwin's Darstellungsweise zu machen, daß er nicht nur den Ton von dessen Genrebildern aus dem Thierreiche, sondern auch die Art der Pinselführung mit überraschender Treue wiedergab. Einzelne von diesen gleichsam mit liebender Zärtlichkeit vollendeten Stichen nach Sir Edwin's im Kolorite schwächeren Kompositionen aus der späteren Zeit seines Schaffens stehen als Kunstwerke fast höher als die Originale. Er radirte auch nach Gemälden fremder Künstler und beschickte die Ausstellungen der Royal Academy mit Regelmäßigkeit. Sein 1861 vollendeter Stich von Rosa Bonheur's „Pferdemarkt" verschaffte ihm einen seiner Haupterfolge. Eine Serie von Radirungen nach eigenen Zeichnungen ist im Auslande weniger bekannt. Auge und Hand gestatteten dem greisen Meister bis vor wenigen Monaten die Fortsetzung der gewohnten Beschäftigung. Seine beiden Brüder waren ihm im Tode vorangegangen, Sir Edwin, dessen Andenken die Jury der Pariser Weltausstellung 1878 durch die Verleihung einer médaille à la mémoire d'artistes décédés ehrte, bereits 1873, der Genremaler Charles Landseer war ihm 1879 gefolgt.

Friedrich Christof Nilson †. In der Nacht vom 18. auf 19. December 1879 starb in München der Geschichtsmaler Friedrich Christof Nilson nach längerem Leiden. Er war am 9. März 1811 in Augsburg geboren und entstammte einer schon seit mehreren Generationen hochgeachteten Künstlerfamilie. Sein Urgroßvater, 1721 ebendort geboren, war als Maler und Zeichner seiner Zeit wohlbekannt und starb 1788 als Direktor der reichsstädtischen Kunstakademie, während sein Vater Johann Philipp Nilson, gleichfalls ausübender Künstler, zuletzt die Stellung eines Lehrers des freien Handzeichnens an der höheren Kunst- und Feiertagsschule inne hatte. Nachdem er von diesem den ersten Unterricht in der Kunst erhalten, ging Friedrich Christof Nilson 1829 an die Münchener Kunstakademie über und bildete sich dort unter der Leitung von Cornelius, Schlotthauer, Clemens Zimmermann und Julius Schnorr von Carolsfeld weiter. Seit jener Zeit hat Nilson das ihm lieb gewordene München nur auf kurze Zeit verlassen. Von seinen Arbeiten kennt das größere Publikum meist nur, was er in Ausführung fremder Entwürfe geschaffen. So die 39 Bilder in

den nördlichen Hofgarten-Arkaden nach den Entwürfen von Pet. v. Heß aus dem griechischen Befreiungskampfe und die einst vielbesprochenen, nun aber in Folge klimatischer Einflüsse fast ganz verschwundenen Kaulbach'schen Wandbilder aus der neueren deutschen Kunstgeschichte an der Neuen Pinakothek, an denen er mit Muhr, Palme und Anderen thätig war. Weniger bekannt ist, daß Nilson auch die Decken- und Wandbilder im großen Stiegenhaus der k. Hof und Staatsbibliothek in München mit zahlreichen Porträtmedaillons und Porträtfiguren, darunter den von Gartner, Graf Pocci, Martius, Kobell u. A. und zwar nach eigenen Entwürfen ausführte. Andererseits hat er sich auch als Zeichner und Staffeleimaler tüchtig bewährt. Am bekanntesten wurde seine cyklische Komposition zu Schiller's „Lied von der Glocke", welche durch den schönen Stich seines Vetters Adrian Schleich weiteste Verbreitung fand. Von seinen Genrebildern in Oel wurden seine „Mutter und Sohn" und „Die Aufnahme eines Verwundeten" durch August Spieß (geb. 1806 zu Castel in Unterfranken, gest. in München 1855) in Kupfer gestochen. Außerdem enthält das König Ludwigs-Album von Nilson's Hand „die lyrische" und „die dramatische Muse" und pompejanische Wandmalereien. Nilson lebte seit Jahren in stiller Abgeschlossenheit, so daß er den Meisten fast nur aus der Münchener Kunstgeschichte bekannt war, aber die Armuth fand bei ihm allezeit ein offenes Herz. So erwarb er sich auch um den Münchener Künstler-Unterstützungsverein und den Frauenverein zur Unterstützung hilfsbedürftiger Künstlerwittwen und Künstlerwaisen, deren Vermögen er seit ihrem Bestande mit ebenso viel Umsicht wie Gewissenhaftigkeit und Opferbereitwilligkeit verwaltete, nicht hoch genug zu schätzende Verdienste.

C. A. Regnet.

Vermischte Nachrichten.

Die internationale Fischerei-Ausstellung, welche in Berlin vom 20. April bis 1. Juli stattfinden wird, giebt Anlaß auch zur Bethätigung der Künste. Die in den Händen der Baumeister Kyllmann und Heyden liegende Dekoration der Räume wird nicht wenig zu dem Erfolge des Unternehmens beitragen, da den Künstlern die verfügbaren Mittel nicht allzu knapp bemessen sind. Namentlich ist unlängst das von ihnen vorgeschlagene Cyklorama genehmigt und die damit verbundene Ueberschreitung der in Aussicht genommenen Ausgaben um etwa 7000 Mk. vom Fischereiverein bewilligt. Das Cyklorama wird vom Professor Wilberg ausgeführt werden. Das Publikum sieht sich, innerhalb einer großen Rotunde stehend, von mit Fischen gefüllten Wasserbecken umgeben, und über diese hinweg zeigen sich dem Auge die schönsten Küstenlandschaften. Auf welche Städte die Wahl gefallen, ist noch Künstlergeheimniß, doch dürften Neapel, Palermo, Genua nicht fehlen. Auf der Ausstellung werden auch Japan, Cochinchina und Hinterindien vertreten sein.

Sz. **Denkmäler für Viktor Emanuel II.** Ueber das in Florenz dem verstorbenen König Viktor Emanuel zu errichtende Monument scheint in der Executiv-Kommission nunmehr eine Einigung dahin erzielt worden zu sein, daß die Aufstellung einer Reiterstatue auf einem der Hauptplätze der Stadt zum definitiven Beschluß erhoben wurde. Früher hatte man die Idee einer granitnen Säule festgehalten, an deren Basis Basreliefs, Thaten aus dem Leben des Königs darstellend, Platz finden sollten, nebst den Wappen der unter seinem Scepter geeinigten Staaten, während auf dem Lilien-Kapitäl (Giglio, Lilie, Stadtwappen von Florenz) dem Adler von Savoyen die Wache zugedacht war. Demnächst soll zur Erlangung von Entwürfen eine natürlich auf die Künstlerschaft Italiens beschränkte Konkurrenz ausgeschrieben werden, mit 4 Preisen von je 1000 Lire. Zur Verfügung steht dem Komité bis jetzt eine Summe von 100,000 Lire, und es wäre nur zu wünschen, daß die fast endlose Zahl der für gleichen Zweck in Italien allerorten gefertigten Projekte hier einmal durch eine Leistung bereichert würde, die statt der gewohnten genremäßigen Schablone zu einer edlen, wirklich großen Auffassung sich durchgearbeitet hätte und demgemäß auch ausgeführt wurde. — Die in Venedig dafür ausgeschriebene Konkurrenz lief mit dem vorigen Monat zu Ende; es handelt sich gleichfalls um ein Reiterstandbild in Bronze, das seine Aufstellung auf der Piazzetta dei Leoni, dem kleinen an der Nordseite von S. Marco gelegenen Platze, finden soll. Bei einer Gesammtsumme von 225,000 Lire sind ausgesetzt worden: eine 1. Prämie zu 3000 Lire und eine zweite zu 2000 Lire. — Zu einer für Verona eröffneten Konkurrenz haben sich die Projekte — bis zum 25. März einzuliefern — wiederum mit einer Darstellung des Königs zu Pferde zu beschäftigen. Die Reiterfigur darf nicht unter 4 m. messen, vom Pferdehuf bis zum Kopf des Reiters. Vorhanden sind ca. 70,000 Lire. In der Wahl des Aufstellungsortes ist man ungleich glücklicher gewesen als in Venedig. Das in Bronze auszuführende Standbild wird in den Anlagen sich erheben, welche den größten Platz der Stadt, die Piazza Vittorio Emanuele oder Piazza Bra schmücken, unmittelbar an der Arena, vor dem Municipalpalast und der alten Hauptwache.

c. **Die Frequenz der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden** wächst mit jedem Jahre und war insbesondere in der letzten Zeit eine sehr erfreuliche. Beleg dafür giebt das veröffentlichte interessante Resultat einer Zählung der Sammlungsbesucher, welche die Generaldirektion im Jahre 1879 hat vornehmen lassen. Die Zahl der Besucher der Kunst- und kunstgewerblichen Sammlungen allein bezifferte sich demnach in dem genannten Jahre wie folgt:

Gemäldegalerie. (3 Zahltage, 4 freie Tage. Beheizt.

	Sommer.	Winter.	Im Ganzen.
Gegen Zahlung	8797	5243	169820
Frei	106254	49569	

Gypsabgüsse, a., antike Abtheilung. (Vom 1. Mai an 6 freie Tage. Beheizt.)

	Sommer.	Winter.	Im Ganzen.
Gegen Zahlung	—	489	33446
Frei	23065	9892	

b., moderne Abtheilung. (Seit Juli eröffnet, 6 freie Tage. Im Winter nur auf Meldung.)

Sommer.	Winter.	Im Ganzen.
11121	58	11179

Grünes Gewölbe. (Im Sommer 7, im Winter 6 Zahltage.)

	Sommer.	Winter.	Im Ganzen.
Gegen Zahlung	21221	2413	25211
Frei	1556	21	

Historisches Museum und Gewehrgalerie. (6 Zahltage. Beheizt.)

	Sommer.	Winter.	Im Ganzen.
Gegen Zahlung	8798	9081	23992
Frei	3936	2177	

Porzellan- und Gefäßsammlung. (6 Zahltage. Beheizt.)

	Sommer.	Winter.	Im Ganzen.
Gegen Zahlung	5546	2062	8961
Frei	884	469	

Antikenkabinet. (Im Sommer 2 Zahltage, 4 freie Tage. Im Winter 6 Zahltage.)

	Sommer.	Winter.	Im Ganzen.
Gegen Zahlung	620	362	8495
Frei	7424	89	

Kupferstichkabinet. (3 Zahltage, 2 freie Tage; seit November umgekehrt. Beheizt.)

	Sommer.	Winter.	Im Ganzen.
Gegen Zahlung	575	235	8168
Frei	4285	3073	

Rechnet man zu diesen 289,272 Besuchern der Kunstsammlungen, noch die, in dem uns vorliegenden Berichte ebenfalls in obiger Weise gegebenen, Ziffern der Besucher der wissenschaftlichen Sammlungen, wie der Bibliothek, des zoologischen und anthrop.-ethn. Museums, des mineralogisch-geologischen und prähistorischen Museums und des mathematisch-physikalischen Salons, so stellt sich die Besucherzahl für sämmtliche Sammlungen auf 382,523. Sicher ein erfreuliches Bild, welches obige Zahlen von der Benutzung der Sammlungen im Allgemeinen geben; im Besonderen lassen die Frequenzziffern des Winters erkennen, ein wie hohes Interesse das einheimische Publikum denselben zuwendet; denn die Winterbesucher gehören zum größten Theile dem letzteren an. Uebrigens erschöpfen diese Zahlen den ganzen Umfang der Benutzung der Sammlungen keineswegs, namentlich was die k. öffentliche Bibliothek betrifft. Für diese

wie für die übrigen Sammlungen kommen sodann noch zahlreiche Publikationen für den wissenschaftlichen, künstlerischen und kunstgewerblichen Gebrauch in Betracht. Aus den Sammlungen geben seit einigen Jahren mit Unterstützung der Generaldirektion – von den Verwaltungsberichten abgesehen — vier periodische wissenschaftliche Zeitschriften her vor; woran sich zahlreiche einmalige Publikationen schließen. Auch ist die große Reihe der Reproduktionen hierher zu rechnen: das 150 Nummern umfassende ältere Galeriekupferstichwerk, dem sich jetzt eine neue Folge von Nachbildungen moderner Gemälde anschließt; das aus beinahe 500 Nummern bestehende photographische Werk der Berliner photographischen Gesellschaft aus der Galerie nebst zahlreichen rein privaten Unternehmungen ähnlicher Art; das photographische Werk aus dem historischen Museum, das aus dem Antikenkabinet und aus dem Museum der Gypsabgüsse; die Sammlung von Lichtdrucken nach Ornamentstichen des Kupferstichkabinets, herausgegeben unter dem Titel „Die dekorative Kunst“ von Prof. Gruner; die „geätzten und geschnittenen Ornamente des historischen Museums“ herausgegeben von Schroth; das große Lichtdruckwerk über das Grüne Gewölbe u. s. w. Endlich ist noch einer jährlich sich mehrenden und gegenwärtig aus etwa 140 Nummern bestehenden Sammlung von Gypsformen für Anfertigung verkäuflicher Abgüsse aus verschiedenen Museen, namentlich dem Antikenkabinet und dem Mengs'schen Museum zu gedenken. Alle diese Veröffentlichungen und Nachbildungen üben fortwährend nach den verschiedensten Seiten hin die mannigfachste Anregung aus.

* **Die Bildhauerarbeiten von Leo Müsch in Düsseldorf,** von denen kürzlich berichtet wurde, sind nicht für die dortige Akademie, sondern für die Kunsthalle bestimmt, an welcher neben Müsch auch die Bildhauer Hilgers und Müller, ebenfalls frühere Schüler Wittig's, einige Skulpturen ausführen werden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Hefner-Alteneck, J. H v., Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts nach gleichzeitigen Originalen Folio In Lieferungen zu 6 Blatt in Farbendruck. Frankfurt a. M., Keller.
Die Lieferung à Mk. 10. —.

Woermann, Karl, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Abriss ihres letzten Jahrzehnts und Denkschrift zur Einweihungsfeier des Neubaues. 4⁰. 67 S.
Die Gründung der Hessen-Cassel'schen Gemälde-Galerie und ihre nachmaligen Schicksale 8⁰ 32 S Mk. 50

Textbuch zu Seemann's Kunsthistorichen Bilderbogen. 25 Bogen. 8⁰.
br. Mk. 2. 40; eleg. geb. Mk. 3. 40.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 2.
Spanische Waffen, nach Riaño, Davillier u. A. — Holzplafond aus dem Pressburger Rathhause. — Moderne Entwürfe: Bronze-Uhr; Bronze-Leuchter; Karyatiden, aus Holz geschnitzt; Ziehbrunnen; Schrank.

Gewerbehalle. No. 3.
Spätgothische Holzornamente. — Moderne Entwürfe: Ciselirter Leuchter in Silber; Farbig emaillirte Platte; Sopha, Fauteuil und Stuhl. Entwurf zu einem Schrank; Tapetenmuster; Geschmiedeter Kaminvorsetzer.

Illustrirte Zeitung No. 1912 u. 13
Karl Ens, von G. Dannehl. (Mit Abbild.)

Im neuen Reich. No. 9.
Meisterwerke der Goldschmiedekunst, von R. Bergau.

Journal des Beaux-Arts. No. 4.
Au palais de San Donato, Florence, von J. Monari. — E. Chesneau: Carpeaux, von H. Jouin. — Le Salon de Pau, von J. Leslie — L'Egypte, publié par Didot.

Gazette des Beaux-arts. No. 273.
Adolphe Menzel, von Duranty. (Mit Abbild.) — Deux nouveautés archéologiques de la Campanie, von Fr. Lenormant. (Mit Abbild.) — Marc-Antoine Raymondi, von B. Fillon. — Le portrait de Millevoye par Prud'hon, von L. Gonse. (Mit Abbild.) Antiquités et curiosités de la ville de Sens, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — Musée impérial de l'Ermitage à Saint Pétersbourg, von L. Cl. de Ris. (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

C. J. Wawra, Wien. Kupferstichsammlung des Historienmalers C. v. Sales sowie Beiträge aus Privatbesitz. Versteigerung am 5. April. (3779 Num.)

Rudolph Meyer, Dresden, Nachlass Friedrich Anton Wolff's. Versteigerung am 8. April (452 Num)

Inserate.

Die Schweizerische Kunstausstellung im Jahr 1880

wird in den zum westschweizerischen Turnus gehörenden Städten stattfinden wie folgt:

in Genf vom 11. April bis 2. Mai
„ Lausanne „ 13. Mai „ 6. Juni
„ Bern „ 17. Juni „ 18. Juli
„ Aarau „ 25. Juli „ 15. August
„ Solothurn „ 22. August „ 12. September
„ Luzern „ 19. September „ 10. Oktober.

(Siehe Kunstchronik vom 15. Januar a. c.) (5)

Preisviolinschule

für Lehrer-Seminarien und Präparanden-Anstalten von

Hermann Schroeder.

5 Hefte à 2 *M.*, cplt. 9 *M.* netto.

Infolge einer Preisausschreibung ausgewählt und einstimmig als die Beste anerkannt durch die Herren Professoren:

Jacob Dont in **Wien,**
Ludw. Erk in **Berlin,**
Gust. Jensen in **Cöln**

als Preisrichter.

Den Herren Lehrern sende zur Kenntnißnahme dieses Werkes Heft 1 gegen Einsendung von *M.* 1.50 franco (1)

P. J. Tonger's Verlag, Cöln a/Rh.

Dresdner Kunst-Auktion

von **Rud. Meyer,** Circusstr. 39, II,

den 8., 9. u. 10. April 1880 gelangt der Nachlass des im Jahre 1876 in Loschwitz bei Dresden verstorbenen Thier- u. Landschaft-Malers

Friedrich Anton Wolff

zur öffentlichen Versteigerung, ausführliche Cataloge sind gratis auf Verlangen **direct**, oder durch Herrn **Hermann Vogel** in Leipzig zu erhalten. (2)

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

HOLBEIN

und seine Zeit.

Von

Alfred Woltmann.

Mit vielen Holzschnitten.

Zweite umgearbeitete Auflage.

2 Bände gr. Lex. 8.

br. 20 M.; in Calico 24 M. 50 Pf.; in Saffian oder Pergament (einbändig) 30 M.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.

Reise eines Kunstfreundes durch Italien.

1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Hierzu eine Beilage von der Exp. des Festzugswerkes der Stadt Wien und eine desgl. von W. Spemann in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

25. März



Nr. 24.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Denkmal der Königin Luise in Berlin.

Auf einer Insel des Thiergartens, gegenüber dem einfachen Denkstein, welchen Bewohner der Thiergartengegend am 22. December 1809 „ihrer heimkehrenden Königin" errichteten, ist am 10. März die Marmorstatue der Königin Luise in Gegenwart ihrer drei noch lebenden Kinder, des Kaisers Wilhelm, des Prinzen Karl von Preußen und der verwittweten Großherzogin von Mecklenburg-Schwerin, sowie des Kronprinzen und anderer Mitglieder der kaiserlichen Familie feierlich enthüllt worden. Die Königin blickt auf das am 19. Okt. 1849 eingeweihte Denkmal ihres Gatten, ein Werk Drake's, welches sich vornehmlich durch die Schönheit und Anmuth des Reliefbandes, welches sich um den cylindrischen Sockel schlingt, hohes Ansehen unter den Schöpfungen der zeitgenössischen Plastik erworben hat. Das Denkmal der Königin Luise sollte ein Pendant zu diesem bilden und mußte demnach im Aufbau ihm ganz genau angepaßt werden.

Der Beschluß, der Mutter des Kaisers an der durch andere Erinnerungen an sie geweihten Stelle des Thiergartens ein Denkmal zu errichten, war am 10. März 1876, dem hundertsten Geburtstage der Königin, gefaßt worden. Der damalige Oberbürgermeister Hobrecht trat an die Spitze eines Komité's, die nöthige Summe wurde vornehmlich in den Kreisen der hauptstädtischen Bürgerschaft aufgebracht und der Bildhauer Erdmann Encke mit der Ausführung seines Entwurfes betraut. Er förderte die Arbeit so schnell, daß das Gypsmodell bereits am 22. März 1877, dem achtzigsten Geburtstage des Kaisers, diesem zur Genehmigung vorgeführt werden konnte. Wir haben damals in der „Kunst-Chronik" (1877, Sp. 432 ff.) davon berichtet. Der Kaiser hatte, als man ihm von der Ausführung des Planes sprach, vorzugsweise darüber sein Bedenken geäußert, ob es dem Künstler gelingen werde, die Schwierigkeiten zu überwinden, welche ihm das moderne Frauenkostüm in den Weg legt. Angesichts des vollendeten Gypsmodells schwanden aber diese Bedenken so völlig, daß der Künstler unverzüglich an die Marmorausführung gehen konnte. Und in der That hat der Künstler gerade die Gewandung mit außerordentlicher Meisterschaft behandelt.

Mit dem rechten Fuße vorwärtsschreitend steht die Königin, das Haupt etwas nach vorn geneigt, auf einer runden Plinthe, über welche auf der linken Seite die Schleppe des Atlaskleides in breiten Falten auf die Oberkante des Sockels herabfällt. Am Hinterhaupte ist durch das krönende Diadem ein langer Spitzenschleier befestigt, der Schultern und Rücken bedeckt und zu beiden Seiten von der Königin aufgerafft wird. Mit der rechten Hand erhebt sie ihn bis zur Brust, während die herabhängende Linke ihn an die Falten des Kleides drückt. So ergiebt sich ein überaus anmuthiges Gewandungsmotiv, welches den Anblick der Statue von allen Seiten zu einem gleich erfreulichen macht. Nirgends entdeckt man eine monotone oder langweilige Partie: überall berührt ein schöner, schwungvoller Linienrhythmus angenehm das Auge.

Die Züge der Königin, auf welche Kummer und Leid ihre Spuren gedrückt, hat der Künstler der Todtenmaske und einer im Besitze des Kronprinzen befindlichen Bleistiftzeichnung nachgebildet, die Gottfried Schadow

im Jahre 1802 nach dem Leben angefertigt hat. Sie trägt die Inschrift: G. S. dal vero Potsdam 1802.

Der Sockel schildert in zwanzig, in starkem Hochrelief herausgearbeiteten Figuren die Volkserhebung in den Freiheitskriegen. Der Gatte, durch den Schall der Hörner in den Kampf gerufen, nimmt Abschied von Frau und Kindern, der Jüngling von der weinenden Geliebten, um dem Rufe des Vaterlandes zu gehorchen. Indessen sorgt die werkthätige Liebe edler Frauen für die zurückgebliebenen Greise, welchen ihre Stützen entzogen sind, während andere sich um die Verwundeten mühen. Der mit dem Lorbeerkranze heimkehrende Krieger bringt das Schwert eines gefallenen Freundes den Seinen als letztes Erinnerungszeichen, und daneben umfängt ein unverletzt wiedergekehrter Jüngling seine Braut, pflanzt ein Knabe die bekränzte Fahne der Sieger auf. Entsprechend der schlicht epischen Darstellung des Ganzen hat der Künstler ein ideales Kostüm gewählt, welches am meisten an das der alten Germanen erinnert.

Schönheit der Linien, Anmuth und Weichheit der Formen und eine stilvolle Gruppirung sind die Vorzüge dieses Reliefs, welches sich, wenn auch von einem verschiedenartigen Geiste beseelt, dem Drake'schen Meisterwerke wohl ebenbürtig an die Seite setzen darf. Ist in dem Drake'schen Relief, welches die Segnungen des Friedens schildert, das idyllische Element vorherrschend, so kommt in dem Werke des jüngeren Meisters das heroische vorzugsweise zur Geltung. — Die Höhe des Denkmals beträgt $7\frac{1}{2}$ m. Davon kommen drei auf die Statue. Die Widmungsinschrift, welche hinten an der unteren Hälfte des Sockels angebracht ist, lautet: „Zum Andenken an die Königin Luise von ihren Verehrern dem Kaiser Wilhelm gewidmet zum 22. März 1877".

Erdmann Encke hat sich mit diesem Werke einen Ehrenplatz in der Berliner Bildhauerschule gesichert. Geboren am 26. Januar 1843, trat er mit sechzehn Jahren in das Atelier Albert Wolff's ein, gleichzeitig mit Fritz Schaper, dessen Kunstcharakter mit dem Encke's vielfach verwandt ist. Ein weiches poetisches Gemüth, hat Encke die Schärfe der realistischen Porträtplastik, wie sie durch Rauch in Berlin eingebürgert und durch seine nächsten Schüler festgehalten worden ist, durch Anmuth und Liebenswürdigkeit gemildert. Ist seine Begabung demnach besonders glücklich in der Darstellung weiblicher Formen, was er schon früher durch eine herrliche Idealgestalt der „Berolina" zum Schmuck der Siegesstraße für die 1871 heimkehrenden Krieger und durch mehrere weibliche Porträtbüsten, u. a. die der deutschen Kronprinzessin, auf das glänzendste dokumentirt hatte, so fehlt es ihm auf der anderen Seite auch nicht an Energie und Schärfe in der Charakteristik, um männliches Wesen zu prägnantem Ausdrucke zu bringen. Das Denkmal des Turnvaters Jahn in der Hasenhaide zu Berlin und die bronzene Statue des ersten Kurfürsten von Brandenburg für eine Nische über dem Portal des Berliner Rathhauses legen auch von dieser Seite seines Könnens ein beredtes Zeugniß ab. Eine besondere Anerkennung verdient seine hohe Ausbildung im Technischen, die sich auch bei der Marmorausführung des Luisendenkmals bewährt hat. Das Stoffliche, insbesondere der Spitzenschleier, ist mit erstaunlicher Meisterschaft behandelt.

Adolf Rosenberg.

Kunstliteratur.

Richard Freiherr von Friesen, Vom künstlerischen Schaffen in der bildenden Kunst. Eine ästhetische Studie. Dresden, 1879. Wilhelm Baensch. VIII u. 268 S. 8.

Eine Studie, welche „keiner berufsmäßigen Beschäftigung, keiner äußeren Veranlassung irgend welcher Art, sondern nur der warmen Liebe zur Sache" ihren Ursprung verdankt, eine „Dilettanten-Arbeit im eigentlichen Sinne des Wortes", wie sie der Verfasser selbst bezeichnet, erweckt zunächst ein günstiges Vorurtheil: Fachschriften tragen neben ihrem Vorzug der Beherrschung des Materials häufig den Nachtheil einer Beschränkung auf die durch das Fach bedingten Grenzen, so daß in eben dem Punkte, der ihre Stärke ausmacht, auch der Grund ihrer Schwäche, eines häufig mangelnden freien Blickes und unbefangenen Urtheiles, liegt. Eine Dilettantenarbeit, im guten Sinne des Wortes, kann daher sehr wohl die Wissenschaft fördern, indem sie enge Anschauungen erweitert. Dann aber muß sie selbst auf freier Warte stehen und den Blick nicht durch selbstgezogene, nicht zum Wesen der Sache gehörende Schranken hemmen. Solche treten in der vorliegenden Studie, welche zuerst den Anlauf zu vorurtheilsloser Forschung zu nehmen scheint, je weiter desto mehr auf, so daß sich schließlich ihr Charakter als dogmatischer ergiebt. Wollen wir die Grundzüge der hier vorliegenden Auffassungsweise skizziren, so bleibt uns daher nichts übrig, als den Weg rückwärts zu machen. Wir finden dann eine in sich sehr wohl zusammenhängende Anschauungsweise.

Der der ganzen Abhandlung zu Grunde liegende Gedanke ist der „eines bleibenden, uns empfindbaren Verhältnisses der menschlichen Seele zu dem absoluten Geiste, zu Gott" (S. 233), der als „der Gedanke der Liebe Gottes zu den Menschen . . . erst durch das Christenthum in die Welt gekommen" ist (S. 232). Nur ein Gemüth, das dies „dem Künstler angeborene Gefühl des Verhältnisses der menschlichen Seele zu dem absoluten Geiste, d. h. zu Gott, verbunden mit der Fähigkeit, die Erscheinungen und Wirkungen Gottes in der Natur zu erkennen und aus ihr heraus empfinden"

versteht, in welchem „das mit einem lebhaften Mittheilungstriebe verbundene Gefühl der Zusammengehörigkeit der Menschen zu einem Ganzen vorhanden und zu lebhaftem Bewußtsein gekommen ist", ist zur Ausübung der Kunst befähigt (S. 225), welche die hohe Aufgabe hat, durch die Erregung des Schönheitsgefühls in dem Gemüthe des Menschen auf das Verhältniß seiner Seele zu Gott und der Menschheit hinzuweisen und dadurch auch das Bewußtsein seiner Stellung in der Natur und seiner Befähigung, die Spuren Gottes in der Natur zu erkennen, in ihm anzuregen und lebendig zu erhalten (S. 142). Demgemäß ist die Kunst selbst „das Verfahren, welches in bewußter Weise zu dem Zweck angewendet wird, um das Gefühl der Schönheit in Andern zu erregen", nicht etwa, wie der Verfasser sehr richtig bemerkt, um das „Schöne" oder die „Schönheit" darzustellen, da diese „keine objektiv vorhandene Eigenschaft eines Dinges ist, sondern nur in der subjektiven Befriedigung des Gemüthes besteht" (S. 87), welche dieses aus dem Gefühl schöpft, daß wir in Folge des unmittelbaren Verhältnisses, in welchem unser Denkvermögen zu dem in der Welt zum Ausdruck kommenden Geiste steht, „im Stande sind, die Bande der irdischen Beschränktheit durch die Kraft des Gemüthes zu durchbrechen". Die Erscheinungen aber, welche geeignet sind, dieses „Gefühl der Schönheit" zu erregen, sind „schön". Das erste Erforderniß hierfür ist die „Uebereinstimmung der äußeren Erscheinung mit dem ihr zu Grunde liegenden, sie belebenden Geiste". Da nun diese Uebereinstimmung die „Wahrheit" ist, so ist die Schönheit „die (dem Menschen erkennbare) Form (Erscheinung) der Wahrheit" (S. 57 und 58).

Von dieser Begründung durch die Annahme eines absoluten Geistes aus lassen sich auch die metaphysischen Auseinandersetzungen begreifen, die mit den beim ersten Lesen philosophisch anmuthenden Entwickelungen zu Anfang des Buches nicht recht stimmen wollen, jene Darlegungen, nach welchen neben dem Stoff der Geist existirt, dessen Vereinigung mit dem Stoff eine „unzweifelhafte Thatsache" (S. 21) ist, der sich aber vom Stoffe lösen und „völlig unabhängig vom Stoffe, allein und ausschließlich Geist sein" wird (S. 23). Man ist zunächst geneigt, gegen solche Sätze von der Erkenntniß aus, daß wir „von dem, was außer uns in der Welt ist und vorgeht, nichts als das, was wir durch unsere Sinne davon wahrnehmen" wissen, Einsprache zu erheben, giebt es aber auf, sobald der dogmatische Charakter deutlich hervortritt, wenn z. B. S. 25 die Seele „auf Grund der ihr angeborenen, nicht von außen her angenommenen Ideen und Ueberzeugungen wirkt und schafft", wenn uns die durch solche angeborenen Ideen „aktiv unsere Handlungen und Urtheile" leitende Seele als „Vernunft" erklärt wird. Hier bleibt nichts anderes übrig, als entweder die Grundanschauung anzunehmen oder zu verwerfen. Nur wäre es von Seiten des Verfassers räthlicher gewesen, wenn er, dieser Grundanschauung gemäß, alsbald den leitenden Satz an die Spitze gestellt und dann deducirt hätte. Wir bestreiten nun durchaus nicht, daß sich auf dieser Grundanschauung nicht eine sehr edle, reine Auffassung der Kunst und ihrer Aufgabe gewinnen läßt. Am besten beweist dies eben das vorliegende Buch, so daß man nur wünschen kann, unsere heutige Künstlerwelt und unser Publikum möchte sich der hier energisch betonten edleren Geschmacksrichtung zuwenden. Eine andere Frage ist aber die nach der literarischen Stellung, welche das Buch einnimmt. In dieser Beziehung muß unser Urtheil dahin lauten, daß Dogmatik und Wissenschaft einander ausschließen, — daß aber ein Buch, welches die Resultate liebevoller Beschäftiguug eines denkenden Mannes mit der Kunst giebt, welches gleichsam eine Generalbeichte, eine Rechenschaftsablage der durch ernste Bemühung gewonnenen ästhetischen Anschauungen enthält, auch für solche, die auf anderem Standpunkte stehen, eine Fülle von Anregungen einschließt und vollen Anspruch auf Beachtung zu erheben berechtigt ist. V. V.

La Sculpture en Europe 1878, précédé d'une conférence sur le génie de l'art plastique par M. Henry Jouin. Paris, E. Plon & Cie. 1878. 8.

Henry Jouin, der Verfasser des von der französischen Akademie preisgekrönten Prachtwerkes „David d'Angers", hat den sechs seit 1873 erschienenen Bänden „La Sculpture au Salon de 1873", 1874, 1875, 1876, 1877 und 1878, ein neues Werk „La Sculpture en Europe 1878" folgen lassen, welches nach ihm eine Uebersicht der modernen Plastik in ganz Europa geben soll, während es in Wirklichkeit nur eine Rundschau unter den auf dem Marsfelde vereinten Kunstwerken ist und, je nach der Beschickung der Ausstellung durch die verschiedenen Nationen, knapp oder ausführlich über die Leistungen ihrer Bildhauerschule berichtet. Ueber diesen Kreis greift Jouin nicht hinaus, und der deutsche Leser muß, zur Motivirung der Dürftigkeit des Kapitels über die deutsche Plastik, zu dem Titel „Die Bildhauerei in Europa 1878" im Geiste den Zusatz, „wie sie auf der Pariser Weltausstellung vertreten war", machen. Woher soll, um nur einige Namen herauszugreifen, der Franzose Schaper, Donndorf, Knoll und Diez kennen, da sie dort fehlten? Wenn er jeder seiner früheren Arbeiten eine philosophische Studie über „l'oeuvre sculptée", „le marbre", „le procédé", „la statue", „le groupe" und „le buste" voransetzte, so gab er dieser jüngsten einen ursprünglich zum Vortrage

im Trocadero bestimmten Aufsatz über den „Genius der plastischen Kunst“, welche er nicht nur eine gewaltige und volksthümliche, sondern auch eine ausgesprochen französische nennt, zur Einleitung. Schon im 6. Jahrhunderte habe Frankreich, wie die silbernen Bas-Reliefs der Kirche St. Benigne zu Dijon bewiesen, tüchtige Arbeiter auf diesem Gebiete besessen, im 16. Jahrhunderte habe dann die französische Kunst einen Eroberungszug durch ganz Europa gemacht, auch diesmal nähme die französische Bildhauerei den ersten Rang unter den aufgehäuften Schätzen aller Nationen ein, obgleich unter den Fremden auch dem Russen Antokolski, dem Oesterreicher Zumbusch, dem Engländer Leighton, dem Belgier de Vigne und den Italienern Civiletti und Monteverde Ehrenplätze gebührten. Eine allgemeine Uebersicht der auf dem Marsfelde so reich vertretenen französischen Plastik bildet gleichsam die zweite Einleitung der Buches. Jouin läßt den fremden Gästen dann den Vorrang, um am Schlusse die Schöpfungen seiner Landsleute noch einmal eingehender zu besprechen. Die Statue Beethoven's von Zumbusch und Tautenhayn's rühmlichst bekannter Schild fanden den lebhaften Beifall des französischen Kritikers. Das charakteristische Merkzeichen der deutschen Kunst und vorzüglich der deutschen Plastik, ist nach seiner Ansicht der Spiritualismus, welcher sich, Winckelmann zum Trotze, bei diesem überwiegend „praktischen“ und verständigen Volke aus den Theorien und Systemen seiner Philosophen entwickelt habe. Dänemark, Schweden und Norwegen, Rußland, Griechenland, die Schweiz, Spanien und Portugal, England, wo der Maler Leighton die Ehrenmedaille davontrug, Holland und Belgien, sowie Haïti, füllen zusammen kaum den Raum wie Frankreich allein, dessen Plastik Jouin in die religiöse, die historische, die allegorische und die ikonische eintheilt. Nur die Zersplitterung und die Uneinigkeit des künstlerischen Strebens unter seinen Landsleuten behagt ihm nicht, er möchte die jungen Talente um „chefs-d'écoles“ geschaart sehen, in der Weise wie es zur Zeit von Louis David, Ingres und Delacroix bei der französischen Malerschule der Fall war. Einzelner Geschmacksverirrungen und kleiner Schwächen ungeachtet, wird Jouin's Arbeit den Besuchern der Pariser Weltausstellung um so mehr als Erinnerung an das Geschaute eine willkommene Lektüre sein, als sie sich zugleich durch leichten eleganten Stil empfiehlt.

H. B.

Kunsttöpferei und Ofenfabrik von Hausleiter und Eisenbeis. Frankfurt a. M. und Nürnberg. A. Linnemann Arch. inv. et fec. Druckerei von August Aſtenrieth in Frankfurt a. M.

Es mag Manchem merkwürdig erscheinen, daß in diesen Blättern das Album der Erzeugnisse einer Ofenfabrik besprochen wird, welches zu Geschäftszwecken bestimmt ist; aber von Herzen freuen wird sich Jeder, der es durchblättert hat, darüber, daß der Mann des Gewerbes sich an den Künstler wendet, um seine Waare in einer Weise dem Käufer vorgeführt zu sehen, die einzig in ihrer Art genannt werden muß. „Macht's nach, folgt dem guten Beispiel und greift Eure Leistungen in würdiger Form an,“ so muß man jedem Industriellen zurufen; wir können ebenso gut wie die Franzosen und Engländer unsere Arbeiten in geschmackvollem Gewande anbieten, wenn wir nur wollen. Titelblatt und Text sind opulent ausgestattet; holländisches Büttenpapier, Schwabacher-Schrift, Roth- und Schwarzdruck sind aufgewendet. Das Titelblatt ist ein kleines Kunstwerk für sich, ein mächtiger Kachelofen mit dem Motto: „Eigner Herd, Goldes Werth“, dessen Reliefs sinnig die Behaglichkeit des Ofens, den Schutzpatron der Töpfer, St. Florian, und die Städte Frankfurt a. M. und Nürnberg darstellen, vorn ein großer Feuerbock mit dem Firmaschild; beiderseits am Rand des Titelblattes hängen der Kritiker und der Recensent in Drahtkäfigen eingeschlossen zur Erbauung betrachtender Unzufriedener. Die ganze Komposition ist echte, nicht nachgemachte deutsche Renaissance, nicht Zusammenstellung üblicher Motive, wie wir sie in weiß Gott welchen Büchern abgebildet sehen, sondern voller Künstlerkraft entsprungene Leistung, voll Schönheit, Geist und Humor. Ebenso originell und von reichster Phantasie zeugend sind die vollendeten 24 Blätter des auf ca. 50 Tafeln berechneten Albums; für jeden Privatgeschmack ist da etwas dargestellt, es thut einem die Wahl weh, welchem Blatt man den Vorzug geben will. Das Eigenthümliche dieser Komposition besteht besonders darin, daß stets die ganze, mit Majolikafließen verkleidet gedachte Wand mit allem Zubehör entworfen ist, deren Nische sich der Kachelofen einfügen soll; diese hübschen Oefen sammt den gemüthlichen Eckplätzchen, den Mobilien, der Wandvertäfelung und Allem, was zum Behagen des Zimmers dazu erdacht ist, bilden ein harmonisches und monumentales Ganze von eigenartiger Erfindung, das durch den Gedankenreichthum im Einzelnen wie durch die vortreffliche Zeichnung als Lichtdruck oder Autographie fesselt. Architekt A. Linnemann, auf dessen künstlerische Laufbahn wir wohl bei anderer Gelegenheit zurückkommen werden, hat rasch in weiteren Kreisen berechtigten Ruf erlangt. Die Grundbedingungen seiner Leistungsfähigkeit sind eine ungewöhnliche Begabung und eine ausgeprägte Individualität, der die tüchtige Schulung des Meisters Nicolai in Dresden zu Gute kam, ohne sie zu beeinträchtigen, die aber ebensosehr durch die Werke Viollet-Le-Duc's und Ungewitters, durch in vielfacher Hinsicht gleichstrebende Künstler, wie Peter Becker und Steinle, durch die englischen Bilderbücher von Walter Crane und Anderen Anregung und Erfrischung fand. Deutsche ebenso wie überhaupt nordische Renaissance kann nur derjenige Architekt wirklich erfinden, welcher der Baurichtung des Mittelalters wie des Cinquecento gleich mächtig ist, dabei aber noch die Sinnigkeit, den Witz und Humor der Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts besitzt. A. Linnemann hat bei allen seinen selbständigen Bauausführungen, in seinen kunstgewerblichen Entwürfen ebenso wie in denjenigen für die Glasmalereien der Katharinenkirche in Frankfurt a. M. oder für architektonische Konkurrenzen seine vollständige Beherrschung dieser nicht so leicht zu erfassenden Kunst der deutschen Renaissance bewiesen, die sich veredeln, aber nicht zähmen läßt, deren Geist weder im Schnörkel noch in der oft ungeschickten Gliederung steckt.

U. O.

Kunsthandel.

n. **Norddeutsche Landschaften von G. Meißner.** Auf der Ausstellung des Berliner Künstlervereins fanden im vorigen Jahre zwanzig Kreidezeichnungen Meißner's wohlverdienten Beifall. Diese stimmungsvollen Naturstudien des jungen Düsseldorfer Landschafters, der sich den Lesern der Zeitschrift bereits durch eine im 13. Jahrgange veröffentlichte treffliche Radirung bekannt gemacht hat, dürften namentlich als Vorlagen beim Zeichenunterricht vorzüglich geeignet sein.

Nekrologe.

Eduard Middleton Barry, der rühmlichst bekannte englische Architekt, dessen Name mit der Mehrzahl der

bedeutenden englischen Bauten aus den beiden letzten Jahrzehnten verknüpft ist, ward am 29. Januar während einer Versammlung des Ausschusses der Royal Academy vom Schlage getroffen und erlag ihm ohne Schmerz und ohne Todeskampf, kaum fünfzig Jahre alt. Auch durch seine Verdienste als Professor der Architektur und als Schatzmeister der Akademie nahm er eine hervorragende Stellung unter seinen Kunstgenossen ein. Die Königin sandte auf die Nachricht von seinem Absterben sofort eine Depesche mit dem Ausdrucke ihres Beileides an die Akademie.

Eduard Middleton Barry wurde im Juni 1830 als dritter Sohn des genialen Erbauers des New Palace of Westminster, Sir Charles Barry, geboren, bildete sich bei dem Vater und stand ihm früh als thatkräftiger Gehilfe und Vertrauter seiner Pläne zur Seite, so daß er das gewaltige Werk nach dem Tode von Sir Charles ohne Zögern zu vollenden vermochte. Schon 1861 wurde er zum Associate der Royal Academy erwählt und rückte 1869 zum Mitgliede auf. Als der Tod von Sir Gilbert Scott 1873 den Lehrstuhl der Architektur frei ließ, folgte ihm Barry; in der Würde als Schatzmeister der Akademie war Sidney Smirke sein Vorgänger. Die Hauptwerke Barry's sind, neben der Vollendung des Parlamentsgebäudes und des Rathhauses von Halifax: die Grammar-School von Leeds, das 1858 erbaute Coventgarden-Theater, welches, wenig kleiner als die Scala in Mailand, 3500 Personen faßt, die dicht daneben gelegene, im Geschmacke des Krystall-Palastes gehaltene Floral-Hall, die Bahnhotels von Charing-Croß und Cannon-Street, der Neubau von Crewe-Hall in Cheshire, das Midland-Institute in Birmingham, die neuen Räumlichkeiten der National Gallery, das Fitzwilliam-Museum und Downing College in Cambridge, das Kinder-Hospital von Great Ormond-Street zu London, ein wahres Musterwerk in seiner Art, und die neuen Baulichkeiten im Inner Temple. Barry war einer der beiden von der Kommission von Sachverständigen für die letztgenannten New-Law-Courts erwählten Architekten und trug bei dem Preisausschreiben für die bei der National-Gallery projektirten Räumlichkeiten den Sieg davon; leider wurden diese nur theilweise unter seiner Leitung ausgeführt.

Im Auslande hatte sein bedeutendes Talent bereits seit Jahrzehnten Anerkennung gefunden. Bei der Pariser Weltausstellung 1867 erhielt er eine Medaille 3. Kl., welcher 1878 die Ehrenmedaille für die besten englischen, auf dem Marsfelde vertretenen Architekturzeichnungen und die Ernennung zum Offizier der Ehrenlegion folgten. Die 1878 in Paris preisgekrönten Skizzen und Zeichnungen gaben eine Anschauung von dem im Bau begriffenen Annexe der National-Gallery, führten in das Kinder-Hospital von Great Ormond-Street und in dessen Kapelle und zeigten Crewe-Hall in Cheshire und Wykehurst in Sussex von innen und von außen. In den altfeudalen Schlössern und auf den Landsitzen der englischen Aristokratie ergänzte er mit seltener Pietät und bemerkenswerther Geschicklichkeit manches verfalldrohende Gemäuer durchaus im Geiste des ersten Architekten. Der Tod überraschte ihn so plötzlich, daß er noch für den Abend des 29. Januar eine Vorlesung über architektonische Ausschmückung angesagt hatte. Barry war Ehrenmitglied der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien, der k. Akademie von Amsterdam und verschiedener anderer gelehrter Gesellschaften des Auslandes, bei denen er in hohem Ansehen stand.

H. B.

H. B. **August Galimard.** Am 17. Januar starb zu Montigny-les-Cormeilles im Seine et Oise Departement August Galimard, ein Neffe von August Hesse und ein hervorragender Schüler von Ingres. Seit einiger Zeit hatte er sich dem Salon fern gehalten und selbst die Pariser Weltausstellung 1878 nicht beschickt, aber sein seit 1846 der Galerie des Luxembourg einverleibtes Gemälde „L'Ode“, sowie die zahlreichen in den Pariser Kirchen befindlichen Bilder und Glasgemälde ließen seinen Namen nicht in Vergessenheit gerathen. Ueberdies hatte er dem liebgewonnenen Schaffen in der Zurückgezogenheit von Montigny les Cormeilles nicht gänzlich entsagt und weder den Pinsel noch die Feder des Kunstschriftstellers niedergelegt. — Am 25. März 1813 zu Paris geboren, begann Galimard seine Studien im Atelier seines Oheims, um sie dann bei Ingres und Foyatier fortzusetzen. Schon 1835 wurden seine beiden vielverheißenden Jugendarbeiten „Ein Schloßfräulein des 16. Jahrhunderts“ und „Die heiligen Frauen am Grabe“ zum Salon zugelassen und fanden Beifall und Käufer. Herr von Jussieu erwarb das „Schloßfräulein“ sowie das im nächsten Jahre ausgestellte Bild „Die Freiheit stützt sich auf den Heiland“. Seitdem waren Galimard's Werke bis 1851 regelmäßige Gäste des Salons, der aufstrebende junge Künstler gewann rasch Ruf und Ansehen und führte zahlreiche Bestellungen für Kirchen, Kapellen und Privatgalerien aus. Der kunstsinnige König Leopold I. von Belgien erwarb 1841 „Nausitaa mit ihren Gefährtinnen“; das Jahr 1846 brachte „Die Ode“; das 1855 von der allzu prüden Jury der Pariser Weltausstellung zurückgewiesene Gemälde „Leda“ kaufte Kaiser Napoleon III. mit der Absicht, es dem Könige von Bayern zum Geschenke zu übersenden; dieses Trio gehört neben dem „Sperlinge Lesbia's“ und der „Eifersüchtigen Juno“, zu Galimard's besten und bekanntesten Arbeiten auf dem Gebiete der Profanmalerei. Für seine „Verführung der Leda“, wie das Bild ursprünglich hieß, hatte er manche Anfechtung zu erleiden; noch kurz vor der Absendung nach München drangen zwei unbekannt gebliebene persönliche Gegner des Künstlers in dessen Atelier, Rue de Chanaleilles, ein und machten den von dem Sohne Galimard's wenigstens zum Theile vereitelten Versuch, die Leinwand durch Messerschnitte zu zerstören. Seine Hauptthätigkeit widmete Galimard dem religiösen Gemälde und lieferte neben zahlreichen Kirchenbildern wohlgelungene Entwürfe zu Glasgemälden. Die Kirche von Pithiviers besitzt von ihm die „Vierge en prières“, die Kirche von Perigueux „L'ange aux parfums“ und „Le Christ donnant sa bénédiction“, Saint-Germain-l'Auxerrois zu Paris die „Pélerins d'Emmaus“. Für die Stadt Paris malte er 1850 die „Evangélistes“, für das Hospital zu Metz die „Dreifaltigkeit“, für die Stadt Tours „Das Leben des heiligen Landry“. Eine Serie von 16 Kartons zu Glasgemälden reihte sich an, Saint-Laurent und Sainte-Klotilde, eine Kapelle von Saint-Philippe-du-Roule, der Chor der Kirche La-Celle-Saint-Cloud und die Kapelle der Tuilerien verdanken ihm den reichen Fensterschmuck. Als Kunstschriftsteller hat er das 1859 begonnene Werk „Les artistes contemporains“, eine Anzahl von Brochuren und einen Dialog in Versen: „Les deux propriétaires“ herausgegeben, und Beiträge zu verschiedenen Kunstblättern geliefert. Die mit großer Sachkenntniß geschriebenen Aufsätze: „L'art des vitraux“ im „Artiste“, vereinzelte Biographien von Zeitgenossen und Kritiken des Salons von 1849, von 1850 und von 1852 sind die hervorragendsten darunter.

Steinfurth †. Am 7. Februar starb in Hamburg der Historienmaler Hermann Steinfurth, ein Künstler von bedeutendem Talent, welcher ein ideales Streben mit hohem künstlerischem Können und Wissen verband. Er war in Hamburg 1824 geboren, machte dort seine Vorstudien, ward dann Privatschüler des Professors Karl Sohn in Düsseldorf und trat 1845 in die erste Klasse der dortigen Akademie, wo er eine Zeit lang unter Schadow's Leitung gearbeitet hat. 1852 ging er nach Italien, kam aber bald wieder nach Düsseldorf zurück, wo er dann noch mehrere Jahre verblieb.

Später siedelte er nach seiner Vaterstadt über, wo seine Arbeiten viele Anerkennung fanden. Er hat dort viele und schöne Porträts gemalt. Steinfurth war ein vielseitig gebildeter Mann und, obgleich etwas Sonderling, bei seinen Kunstgenossen in Düsseldorf, mit denen er immer in näherer Beziehung blieb, und in Hamburg sehr geschätzt. Seine Historienbilder sind nicht sehr zahlreich. Sein Hauptwerk ist das große dreitheilige Altarbild der Petrikirche in Hamburg, die Auferstehung Christi mit den Aposteln Petrus und Paulus zu beiden Seiten, 1857 in Düsseldorf gemalt. Frühere Arbeiten von ihm sind eine Grablegung Christi (1844), die Erziehung des Jupiter (1846 gemalt, jetzt im Museum von Köln) und der Raub des Hylas (1847). Aus seiner späteren Zeit in Hamburg sind seine Kompositionen zum Prometheus des Aeschylos besonders bemerkenswerth: großartige Zeichnungen höchsten Stils, die auch vervielfältigt, aber wenig bekannt geworden sind. Auch einige Skizzen mythologischen Inhalts stammen aus dieser Zeit, in der jedoch das Porträtfach ihn hauptsächlich beschäftigte. Er war ein sehr tüchtiger Porträtist und guter Kolorist. Er ist langwieriger, schwerer Krankheit erlegen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Ueber A. de Neuville's „Le Bourget", das berühmte Schlachtbild, welches gleich bei seiner ersten Ausstellung in Paris allgemeines Aufsehen erregte und jetzt einen förmlichen Triumphzug durch die europäischen Kunsthauptstädte hält, lesen wir in der Berl. Börs. Zeitg. aus Anlaß der Ausstellung des Gemäldes im Uhrsaale der Berliner Akademie folgendes Urtheil: „Neuville's „Le Bourget" ist ohne Frage die prächtigste Schöpfung unter den zahlreichen Werken, welche sich die malerische Darstellung der verschiedenen denkwürdigen Episoden aus dem großen deutsch-französischen Kriege zur Aufgabe gesetzt. Der Künstler zeigt sich in diesem einen Bilde, das alle seine früheren vielbewunderten Arbeiten in Schatten stellt, selbst seinen beiden großen mitlebenden Rivalen auf dem Gebiete der Schlachtenmalerei, Detaille und Berne-Bellecour, in naturwahrer Auffassung und stupender Individualisirung der Gestalten überlegen. Das Sujet behandelt einen der wenigen Momente aus dem großen Kriegsjahre, in denen die Franzosen zwar nicht als Sieger, allein doch als „glorreich Besiegte" erschienen. General Ducrot schreibt in seinem bekannten Buche „Die Vertheidigung von Paris" über diese Episode, mit der sich Frankreich in Ermangelung von Siegen über seine vielen Niederlagen getröstet: „Alles schien vorüber, nur in der Dorfkirche, in der sich acht französische Officiere und zwanzig Mann, theils zu den Depots der Mobilgarde, theils zu den Franctireurs der Presse gehörig, befanden, wurde noch Widerstand geleistet. Die tapfere Schaar vertheidigte sich bis zum Aeußersten und konnte erst zur Uebergabe gezwungen werden, als man durch die Fenster auf sie schoß und ihre improvisirte Citadelle mit Artillerie zu stürmen anfing." Der letzte Punkt steht in Widerspruch mit den so überaus genauen und wahrheitsgetreuen Angaben in dem großen Werke des Preußischen Generalstabs, und es erscheint auch vollständig als glaubwürdig, daß man nicht genöthigt gewesen sein konnte, gegen achtundzwanzig Leute, ob sie sich auch noch so hartnäckig wehrten, Artillerie in's Treffen zu führen. Daß der Künstler für sein Bild auch diese sagenhaften Kanonen verwerthet, werden ihm die großmüthigen Sieger sicherlich gerne hingehen lassen; er ist ja Franzose, und da wäre es zu viel verlangt, wollte man von ihm den Verzicht auf die schmeichelhafte Mythe beanspruchen. Entschädigt er doch durch so außerordentliche Vorzüge für diese kleine historische Licenz. Das Gemälde nun behandelt den Moment der Uebergabe. Zwei der am Leben gebliebenen Vertheidiger, ein Voltigeur de la Garde und ein Chasseur de Vincennes, tragen mit düsteren, trauervollen Mienen behutsam in einem Betstuhl durch das Thor der Kirche den zum Tode verwundeten Officier der Garde, de Grisey, der noch in der Ohnmacht seines Schmerzes all die Würde und Noblesse eines echten Helden bewahrt. Die preußischen Soldaten, noch im Ungewissen, was alles durch das zerschossene Portal zum Vorschein kommen könnte, stehen in langer Reihe zu beiden Seiten der Stufen und schauen neugierig auf die ergreifende Gruppe; dabei aber halten sie die Hand am Gewehr, bereit, jeden Augenblick, wenn es nothwendig sein sollte, den unterbrochenen Kampf von Neuem zu beginnen. Die ganz im Vordergrunde stehenden Figuren drehen dem Beschauer den Rücken zu, allein sie sind in ihren Gestalten so unvergleichlich und lebensvoll charakterisirt, namentlich die stattliche, echt männliche Erscheinung des Hauptmanns, der noch den gezogenen Degen in der Hand hält, daß man sich instinktiv in der Phantasie die fehlenden Gesichter von selbst ergänzt. Der herrlichen Episodenfiguren giebt es viele. Ein preußischer Soldat befindet sich noch auf einer der Sturmleitern, von denen aus man in das Innere der Kirche geschossen, ein anderer voll Kampfeslust zieht noch vom Leder, aus den Fenstern eines Hauses, dessen Mauern von den Geschossen arg verwüstet, lugen dicht nebeneinander gedrängt die Angreifer . . . Wollte man all' die fein beobachteten und mit packendem Realismus dargestellten Nebengruppen und Figuren anführen, man müßte das Bild Zoll für Zoll beschreiben. Unter den preußischen Soldaten, die sich rechts von dem Kirchenthore aufgestellt haben, befinden sich in entsprechenden heroischen Attitüden als Gefangene mehrere verwundete französische Militairs, darunter der Leiter der Vertheidigung, Kommandant Brasseur, der aus einer Kopfwunde blutet, und ein Kapitän der Mobilgarde. Das Neuville'sche Bild wird voraussichtlich in Deutschland viel besprochen werden, und es werden sich möglicher Weise Stimmen finden, die gegen dasselbe eifern. Der Künstler, der sich bei all seiner erstaunlichen Objektivität der Beobachtung nicht ganz seines Franzosenthums entledigen konnte, hat seine Landsleute, so weit es mit seinem künstlerischen Gewissen vereinbar war, idealisirt, die Deutschen dagegen mit schärfstem Realismus dargestellt und für dieselben solche Modelle gewählt, die nicht den Reiz einer interessanten, schönen Erscheinung für sich haben. Daß unsere Armee, die intelligenteste und gebildetste, welche die Welt gesehen, auch noch viele vornehmere, edlere Typen, als die von Neuville gemalten, aufzuweisen hat, bedarf wohl nicht erst eines Beweises, und es wäre kleinlich, mit dem französischen Maler über seine Auswahl zu rechten. Diese seine verzeihliche Parteilichkeit hat sich jedoch in wunderlicher Weise gerächt: seine Franzosen erinnern ganz leise an die traditionelle Schablone von den in Frankreich üblichen Theaterhelden, während seine Deutschen durch und durch originell und bis zum Verblüffen naturwahr sind. Jeder Einzelne darunter repräsentirt fast eine eigenartige Individualität, und in Jedem, sei die Hülle auch eine etwas rohe, finden sich die Grundzüge des tüchtigen germanischen Wesens und die Geradheit, die Einfachheit, der kaltblütige Muth, die Strammheit, die Gutmüthigkeit und Biederkeit. Es sind vollendete, prächtige, urwüchsige Typen aus dem Volke, während die Franzosen von den Officieren bis zu den Gemeinen an den Salon erinnern und trotz ihrer schönen und theatralisch interessanten Erscheinung bei weitem nicht — wenigstens nicht in künstlerischer Hinsicht — so fesselnd und effektvoll wirken wie die plumpen Prussiens. A. de Neuville war selbst längere Zeit Gefangener, und nur so ist es begreiflich, daß er es in der Darstellung der allgemeinen nationalen Eigenart der Deutschen und all' der charakteristischen ethnographischen Unterschiede der verschiedenen Stämme zu solch' erstaunlicher Vollendung gebracht. In technischer Hinsicht ist das Bild bis in die kleinsten Details mit der Meisterschaft eines Künstlers ausgeführt, der im Zenith seines Schaffens steht und mit spielend leichtem Pinsel alle Schwierigkeiten beherrscht. Selbst die nebensächlichsten Gegenstände — von dem Terrain gar nicht zu sprechen — wie die zerbrochenen Waffen, die zerfetzten Equipirungsstücke, die aus den Angeln gerissenen Fensterläden und Thüren sind Kabinetsstücke des „Handwerks" in der Kunst."

Durch den Ankauf der Destailleur'schen Ornamentenstichsammlung für das Berliner Kunstgewerbe-Museum wurde der Kunstbesitz der deutschen Reichshauptstadt wieder um eine kostbare Sammlung vermehrt. Die Kunstgewerbe-Museen Englands und des Kontinents haben sich stets bemüht, neben ausgeführten Arbeiten kunstgewerblicher Art auch alle ornamentalen Zeichnungen, Ornamentstiche, Dekorations- und architektonische Werke zu sammeln. Fast alle großen Künstler der verschiedenen Kunstepochen haben in Zeichnungen und Entwürfen einen großen und wichtigen Theil ihrer Erfindung niedergelegt, und diese Arbeiten sind

unentbehrlich zur Ergänzung der Sammlungen ausgeführter Gegenstände. Das Berliner Kunstgewerbe-Museum besaß bisher keine solche Sammlung, weil es an der Gelegenheit zum Erwerbe einer schon bestehenden gefehlt hat, die allmähliche Bildung einer solchen aber bei der heutigen Lage des Kunstmarktes weit größere Mittel erfordert und nach manchen Richtungen überhaupt unmöglich sein würde. Als nun im vorigen Jahre die Sammlung des Architekten Destailleur in Paris, welche unter allen bekannten den größten Ruf genießt, nach England verkauft war und die Gelegenheit sich darbot, dieselbe zu einem mäßigen Preise zu erwerben, haben einige Kunstfreunde in Berlin die Sammlung gekauft, um deren Erwerb für das hiesige Kunstgewerbe-Museum möglich zu machen, und sie der Staatsregierung für den Selbstkostenpreis angeboten. Da keine öffentliche oder private Sammlung bekannt ist, welche einen solchen Reichthum an Original-Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten kunstgewerblichen Inhalts von deutschen, niederländischen, französischen, italienischen und englischen Meistern des 16., 17. 18. Jahrhunderts besitzt, so hat die Staatsregierung nicht gezögert, den Ankauf zu betreiben. Der Kaufpreis beträgt 381,000 Mk.

Vom Kunstmarkt.

F. **In Rud. Lepke's Kunstauktionshause**, das sich trotz der keineswegs günstigen Berliner Verhältnisse doch durch verständige Leitung eine gesicherte und in immer weiteren Kreisen anerkannte Stellung zu erringen gewußt hat, fanden während des Januar zwei Gemälde-Versteigerungen statt, die auf ein allgemeineres Interesse Anspruch erheben dürfen. Bei der einen derselben, der am 13. Januar stattgehabten Versteigerung einer Sammlung älterer, zum Theil aus dem Nachlasse des Hofraths Link zu Stuttgart stammender Oelgemälde meist niederländischen Ursprungs, die im Gegensatz zu der auf diesem Gebiet nur allzu gewohnten Erscheinung eine ansehnliche Reihe wirklich gediegener und auch da, wo der Künstlername nicht ohne Weiteres zu acceptiren war, doch immerhin noch sehr bemerkenswerther Arbeiten darbot, entsprach der Erfolg allerdings kaum den berechtigten Erwartungen. Eine treffliche, mit dem Namen des Jan van Goyen versehene Landschaft von ebenso feiner wie energischer Tonstimmung vermochte nur 945 und ein dem Cornelis Bega zugeschriebenes Bild von nicht geringeren Qualitäten nur 963 Mk. zu erzielen. — Bei der am 27. Jan. stattgefundenen Versteigerung der von dem Stadtältesten Ludwig von Jacobs zu Potsdam hinterlassenen Sammlung moderner Bilder, deren 65 Nummern die Summe von 82,842 Mk. brachten, wurden dagegen für die bedeutenderen Stücke so ansehnliche Preise erzielt, daß das Ergebniß für den Berliner Kunstmarkt von günstigstem Einfluß sein durfte. Von französischen Meistern erreichte die „Seeschlacht" von Gudin den Preis von 9450 Mk., von den Belgiern und Holländern das „Schlachtstück" von N. de Keyser 2715 Mk., das „Tischgebet" von Brakeleer 1005 Mk., die „Flachlandschaft" von Schelfhout 1380 Mk., der „Eichwald" von Klombeck 3315 Mk., die „Winterlandschaft" von Koekkoek 1875 Mk, das „Thierstück" von Verboeckhoven 7350 Mk. Unter den Bildern deutschen Ursprungs endlich brachte die „Marine" von A. Achenbach 5145 Mk, der „Klosterkirchhof" von K. F. Lessing 1905 Mk, das „Bauerngehöft" von Dielmann 1140 Mk, der „Sonnenuntergang" von Ed. Hildebrandt 1230 Mk, das „Genrebild" deßselben 1998 Mk., das „Stillleben" von Preyer 1665 Mk., das „Frühstück" von Ed Meyerheim 3300 Mk, der „Streit beim Spiel" von Adolf Schroedter 753 Mk., die „Verlobung" von Gisb. Flüggen 2850 Mk., die „Gerichtsscene" desselben 1650 Mk., die „Wasserfahrt" von Plockhorst 1200 Mk., desselben „Erwartung" 1530 Mk, die „Versuchung des heil. Antonius" von J. Schrader 3600 Mk. und schließlich desselben Meisters charakteristisches und vornehmes Porträt Alexander's von Humboldt in ganzer Figur 6000 Mk. Außer letzterem, dessen Ankauf in jeder Hinsicht besonders dankenswerth erscheint, gingen — durch die Direktion der Nationalgalerie erworben — die Bilder von K. F. Lessing und Ed. Meyerheim, sowie das Bauerngehöft von Dielmann, einem bisher in der Nationalgalerie noch nicht vertretenen Meister, in öffentlichen Besitz über.

Zeitschriften.

The Academy. No. 408.

Unger's Etchings from the Belvedere Gallery, von H. Wallis. — The „Madonna del Sacco" by Andrea del Sarto, von Ch. Heath Wilson.

Der Formenschatz. No. 5.

Hans Burgkmaier, Heilige Familie. — Albrecht Dürer, Skizze zu einem Brunnen. — Feld aus den geschnitzten Chorstühlen in S. Agostino zu Perugia. — Peter Flötner, Intarsia Ornamente. — B. Salomon (?) Festdekoration einer Strasse. — Virgil Solis, Sechs ornamentale Entwürfe in Medaillonform. — Sechs Theile des grossen Brunnengitters auf dem Marktplatz in Salzburg. — Ein Juristencollegium, Holzschnitt aus dem Werke: Julii Alexandrini Opera. — Adrian Collaert, Minerva. — Wandvertäfelung aus dem Rathhause in Augsburg. — G. B. Piranesi, Idealansicht eines altrömischen Monumentalbaues.

Berichtigung.

In Nr. 20 der Kunst-Chronik, Sp. 317, Z. 5 v. o. lies: „haben sie" (statt: „sind"), Sp. 318, Z. 17 v. o. „Bandstreifen" (statt: „Baustreifen"). — In Nr. 22, Sp. 352, Z. 1 und 5 v. o. lies: „Gemming" (statt: „Gaming").

Inserate.

29. Jahrgang.

Abonnements-Einladung. 1880. II. Quartal.

Die Natur bringt Beiträge namhaftester Mitarbeiter und vorzügliche Originalillustrationen bedeutender Künstler; eingehende Literaturberichte und eine reiche Fülle diverser Mittheilungen naturwissenschaftlichen Inhalts, regelmäßig astronomische und meteorologische Mittheilungen, öffentlichen Briefwechsel für Alle, welche Auskunft, Aufklärung oder Belehrung über naturwissenschaftl. Fragen suchen. Preis pro Quartal 4 Mark. Alle Buchhandlungen u. Postanstalten nehmen Abonnements an.

G. Schwetschke'scher Verlag in Halle a S. (1)

Abonnements-Einladung. 1880. II. Quartal.

Illustrirte Zeitung für kleine Leute, Band XI. II. Qu. pr. Qu. 1 M. 80 Pf.

Band I—X vorräthig. Mit vielen hundert Illustrationen. Herausgegeben unter Mitwirkung von A. Arnelo, [illegible] Hugo Elm, B. Gallepp, Anna Gnevkow, F. Halle, G. Jaquet, F. Knauth, L. Korn, Ad. Klanzwen, A. Kneiß, C. Lausch, Natalie Lautier, Cäcilie Molte, R. Mulo ner, Elisabeth Müller, W. Oehm, M. Paul, Dr C. Pilz, H. Preischoldt, A. Richter, R. Schaab, Ida Stricker, C. Stötzner, F. X. Seidl, [illegible], W. Urban, C. Wießner, Karl Weitze, Dr. O. C. R. Zimmermann u. A. m. Eleg. cart. Preis à Band 4 Mark. Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Expedition bei W. Opetz in Leipzig. (1)

Soeben erschien:

Antiqu. Katalog No. 1, enth.: **Kunst- und Kunsthandbücher, Kupferwerke, Reisen, Memoiren, Briefwechsel, Orientalia, fremde Sprachen, Varia.**

Interessenten belieben den Katalog, welcher gratis und franco versandt wird, zu verlangen.

Gleichzeitig empfehle mein reichhaltiges Lager von neuen und alten Kupferstichen (Grabstichelblätter), Original-Radirungen von Rembrandt, Waterloo etc.

Porträtsammlungen:

3000 Theologen, Gelehrte, Schriftsteller, Mathematiker, Philosophen, Historiker, Kritiker. 300 deutsche Kaiser, deutsche Fürsten. 100 Päpste.

Berlin W., Friedrichstr. 77. (1)

Paul Scheller's Kunst- und Buchhandlung.

Allen Freunden

einer **geistig anregenden und zugleich unterhaltenden Lektüre** kann mit vollem Recht das

Deutsche Montags-Blatt

Chef-Redacteur: Arthur Levysohn. Verleger: Rudolf Mosse. Berlin.

empfohlen werden. Diese durch und durch **originelle** literarisch-politische Wochenschrift, welche die **hervorragendsten** deutschen Schriftsteller zu ihren Mitarbeitern zählt, enthält eine Fülle geistvoll geschriebener Artikel, die ein treues Spiegelbild der politischen, literarischen und künstlerischen Strebungen unserer Tage darstellen. Jede neu auftauchende Frage, jede neue Erscheinung in Wissenschaft, Politik, Kunst und Leben findet im **„Deutschen Montagsblatt"** unparteiische und erschöpfende Behandlung, während die gesellschaftlichen Zustände der Gegenwart in elegantester Form interessante Beleuchtung erfahren.

Diese literarisch-politische Zeitschrift ersten Ranges, welche am **zeitungslosen** Tage, dem Montag erscheint, verbindet die Vorzüge eines gehaltreichen **Wochenblattes** mit denen einer wohlinformirten, reich mit **Nachrichten** aus erster Quelle ausgestatteten **Zeitung**, und so wird das **„D. M.-Bl."** in seiner Doppel-Natur dem Wahlspruch, den es sich gewählt, vollauf gerecht, stets

„Von dem Neuen das Neueste,
Von dem Guten das Beste"

zu bringen. Das **„Deutsche Montags-Blatt"** wird in der **Fülle** und **Gediegenheit** seines **Inhalts** auch fernerhin den **sensationellen Erfolg** zu rechtfertigen wissen, der es so schnell zum **Lieblingsorgan** der geistigen Aristokratie unserer Tage herauwachsen ließ.

Alle Reichs-Postanstalten und Buchhandlungen nehmen Abonnements zum Preise von **2 Mark 50 Pf.** pro Quartal entgegen. Zur Begegnung von Verwechselungen verweise man bei Postbestellungen auf Nr. 1197 der Post-Zeitungs-Preisliste pro 1880.

Wiener Kupferstich-Auktion.

Montag den 5. April und folgende Tage

Versteigerung

der sehr reichhaltigen und gewählten Sammlung **alter Kupferstiche, Radirungen** und **Holzschnitte** &c. des Historienmalers E. von Sales und mehrerer Beiträge.

Die Collection enthält reiche Malerwerke von **A. van Dyck, Th. Lawrence,** Cl. Lorrain, Rafael, P. P. Rubens, eine Anzahl brillanter Portraitstiche der holländischen und französischen Schule des XVII. und XVIII. Jahrhunderts &c. &c.

Cataloge und Auskünfte durch

E. J. Wawra's Kunsthandlung,
Wien I, Plankengasse 7.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1880 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden,** von Oesterreich nach **Regensburg,** vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken eingeladen, **vor Einsendung** von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg im Dezember 1879. (3)

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Preisviolinschule

für Lehrer-Seminarien und Präparanden-Anstalten von

Hermann Schroeder.

5 Hefte à 2 *M.*, cplt. 9 *M.* netto.

Infolge einer Preisausschreibung ausgewählt und einstimmig als die Beste anerkannt durch die Herren Professoren:

Jacob Dont in **Wien,**
Ludw. Erk in **Berlin,**
Gust. Jensen in **Cöln**

als Preisrichter.

Den Herren Lehrern sende zur Kenntnißnahme dieses Werkes Heft 1 gegen Einsendung von *M.* 1.50 franco. (2)

P. J. Tonger's Verlag, **Cöln** a/Rh.

J. Norroschewitz,

LEIPZIG, Kunsthandlung, Neumarkt 18,

empfiehlt sich

zum Reinigen und Restauriren

beschädigter Oel-Aquarell- u. Pastellbilder, Kupferstiche, Radirungen, Handzeichnungen etc. (1)

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck** Leipzig, Roßplatz 16.

Kataloge gratis und franco. (10)

Nachfolgende im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig erschienene Schriften von

Henriette Davidis

empfehlen sich nach Inhalt und Ausstattung vorzüglich zu **Festgeschenken:**

Die Hausfrau.

Prakt. Anleitung zur sparsamen Führung von Stadt- und Landhaushaltungen. **10. verbesserte und stark vermehrte Aufl.** 1879. eleg. geb. 4 M. 50 Pf.; in Goldschnitt geb. 5 M. 50 Pf.

Der Beruf der Jungfrau.

Mitgabe für Töchter bei ihrem Eintritt in's Leben. 8. Aufl. fein geb. mit Goldschn. 3 M. 80 Pf.

Puppenmutter Anna.

2. Aufl. Mit 4 col. Kupfern. 1 M. 50 Pf.

Puppenköchin Anna.

4. Aufl. Mit 1 colorirten Kupfer. 1 M

Vorräthig in jeder Buchhandlung.

Hierzu eine Beilage von Buchholz & Diebel in Troppau.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

1. April

Nr. 25.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Neubau der Wiener Universitätsbibliothek.

Bekanntlich hat sich in letzter Zeit fast allerorten die Nothwendigkeit herausgestellt, für die immer mächtiger anschwellenden Bücherschätze unserer großen Städte neue Räumlichkeiten zu schaffen oder die alten nach neuen Principien umzubauen. Es dürfte deshalb von allgemeinem Interesse sein, über einen der großartigsten dieser Neubauten, nämlich über die mit der Wiener Universität in Verbindung zu setzende neue Bibliothek von ihrem Erbauer Heinrich v. Ferstel selbst eine eingehende Beschreibung des im Bau begriffenen Planes zu erhalten. Durch eine Zeitungspolemik veranlaßt, schreibt der berühmte Architekt in der Wiener N. Fr. Pr. Folgendes:

„Das Programm für die neue Wiener Universitätsbibliothek fordert einen Aufstellungsraum für 500,000 Bände, einen Lesesaal zur gleichzeitigen Benutzung für 400 Studenten, außerdem gesonderte Lesesäle für die Professoren und Docenten der Universität und die für den Bibliotheksdienst nothwendigen Nebenräume.

Wer nun einigermaßen das Fassungsvermögen bestehender Bibliotheken und die Einrichtung der zugehörigen Lesesäle kennt, wird zugeben, daß die zweckmäßige Raumvertheilung in dem vorliegenden Falle eine große Schwierigkeit ist, welche dadurch noch wesentlich erhöht wurde, daß der Architekt nicht, wie es bei analogen Aufgaben vorkommt, ein selbständiges, eben nur für die Bibliothek bestimmtes Bauwerk schaffen konnte, sondern daß, da die Bibliothek nur einen Theil des großen Universitäts-Gebäudes bildet, die Forderungen für dieses Objekt in Einklang mit anderen Bedingungen gebracht werden mußten: dieser Theil mußte sich dem Ganzen anpassen und sollte doch wiederum alle Bequemlichkeit und Vortheile eines selbständigen Baues an sich haben.

Der schwierigste Punkt der ganzen Aufgabe war die Anlage des großen Lesesaales, welcher dieselbe Anzahl von Sitzplätzen enthalten sollte, wie der größte heutzutage existirende, nämlich der Lesesaal der Bibliothèque nationale zu Paris. Ferner mußten aber auch die Bücherdepots in solcher Nähe und derart disponirt sein, daß die Bücher von dem entlegensten Theile des Gebäudes möglichst schnell dem Leser zugeführt werden können. Diese Bedingung sowie die möglichst ökonomische Raumanstheilung führten naturgemäß zur Centralisation der Anlage. Alle in den Bibliotheken in älteren Zeiten angewendeten Aufstellungsarten, sowohl die Schaustellung in großen Prachtsälen als auch die Anlage einzelner kleiner Säle mit Wandschränken, konnten zur Lösung einer so gearteten Aufgabe nicht genügen. Dieselben involviren bedeutende Raumverschwendung und wären hier aus materiellen Gründen unausführlich gewesen; dann hat aber eine derartige Ausdehnung der Anlage auch eine schwierige Kommunikation zwischen den einzelnen Theilen zur Folge, was wieder dem Zwecke einer raschen Vermittelung der Bücher an die Lesenden widerstreitet.

Aus dieser Erkenntniß hat sich seit den letzten Jahrzehnten in denjenigen Ländern, welche am meisten Gelegenheit hatten, durch die gestellten Aufgaben diese Frage in tiefgehendster Weise zu studiren, nämlich in England und Frankreich, ein System für Bibliotheks-

Anlagen herausgebildet, welches als vollendete Lösung der so schwierigen Aufgabe angesehen werden kann. Diesem System zufolge bildet der Lesesaal, der nach Umständen auch Bücherdepot ist, das Centrum. Um diesen Saal gruppiren sich die übrigen Büchermagazine, in denen ein äußerst sinnreiches Aufstellungs-System vermittelst Galerien, welche die Anwendung jeder Leiter ausschließen, die größte Ausnützung des Raumes, sowie die bequemste Kommunikation mit dem großen Lesesaal ermöglicht.

Um die Ausbildung dieses Systemes hat sich der französische Architekt Labrouste, der sich dieses Studium zur Lebensaufgabe gemacht hatte, die bedeutendsten Verdienste erworben. Seine Bibliothek Ste. Geneviève in Paris zeigt zuerst diese vollständige Centralisation, indem der Lesesaal zugleich den größten Theil des Bücherdepots bildet, und die außerordentliche Bequemlichkeit der Bedienung in dieser Volksbibliothek wird noch heute lobend anerkannt.

Was bei dieser verhältnißmäßig kleinen, wenig über 100,000 Bände fassenden Bibliothek möglich war, läßt sich bei größeren Bibliotheken nicht in ganz derselben Weise durchführen. Die beiläufig 30 Jahre später von demselben Architekten ausgeführte National-Bibliothek in Paris zeigt das gleiche System auf die größte Bibliothek der Welt angewendet, und zwar in jener Vervollkommnung, zu der nur unausgesetztes Studium und reiche praktische Erfahrung führen konnte. So wurden die großartigsten Bibliotheken, die Bibliothèque nationale in Paris, beiläufig zwei Millionen Bände enthaltend, und jene des Britischen Museums in London, mit circa 900,000 Bänden, nach solchen Principien eingerichtet. Aber auch die Bibliotheken anderer Länder, unter welchen jene von München (circa 800,000 Bände), von Berlin (circa 700,000) und Petersburg (circa 600,000) die größten sind, dürften im Laufe der Zeit ähnliche Einrichtungen erhalten, wie aus den über einzelne derselben seit Jahren dafür gemachten Studien und Plänen hervorgeht.

Es konnte nach dem Gesagten für mich nicht mehr zweifelhaft sein, wohin sich mein Augenmerk richten mußte und wo ich vorzüglich meine Studien zu machen hatte, als mir die Aufgabe zufiel, eine Bibliothek zu bauen, welche den letztgenannten an Fassungsvermögen nahe kommen soll, für welche aber ein Lesesaal gefordert wurde, gleich groß mit dem der größten Bibliothek, und wobei ich mich bei der Anlage auf ein Minimum des Raumes beschränken mußte.

Die nachfolgende Beschreibung der von mir nun endgiltig festgestellten Anlage der Wiener Universitäts-Bibliothek soll zeigen, inwiefern das oben geschilderte System auf diesen Bau angewendet ist und welche Modifikationen theils durch räumliche Beschränkung, theils durch spezielle Forderungen hier nothwendig gemacht wurden.

Die Bibliothek des neuen Universitäts-Gebäudes liegt an der Rückseite des großen Hofes; sie bildet also die Mitte der West-Façade des ganzen Gebäudes mit einer Länge von 68,25 m.; der Hauptbau entspricht der Breite des Hofes mit einer Länge von 46,76 m. und einer Tiefe von 26,86 m.; er ist begrenzt von zwei Flügelbauten, die sich an die Langseiten des Hofes anschließen. Die ganze Bibliothek bedeckt einen Flächenraum von 1969 □m., und an der äußeren Façade beträgt die Höhe bis zum Abschlußgesimse 26,5 m. Da der große Hof in dem Niveau des Hochparterres liegt, so kommt man durch die rechtsseitige Hof-Arkade nach einem Vestibule, in welchem sich der Zugang zu dem im Hochparterre, gerade unter dem Lesesaale, liegenden großen Büchermagazine befindet. Aus diesem Vestibule führt eine dreiarmige Haupttreppe nach dem ersten Stocke in einen Vorraum, der gerade so groß ist, wie das eben erwähnte unter ihm befindliche Eintritts-Vestibule. In diesem Vorraume des ersten Stockes befinden sich drei Thüren, von denen die eine nach dem großen Lesesaale, die zweite in die Lesesäle der Professoren und in die für den Bibliotheksdienst erforderlichen Nebenräume führt. Die dritte Thür leitet in den großen Korridor des Universitäts-Gebäudes, von wo aus ebenfalls der Eintritt in die Bibliothek stattfinden kann. Der Lesesaal besitzt die Form eines Rechteckes, dessen Längsseite der ganzen Breite des Hofes (46,5 m.) entspricht; die kürzere Seite hat die Länge von 17,7 m. Eben dieselben Dimensionen entsprechen natürlich dem unter ihm befindlichen großen Büchermagazin. Die Ostseite des Lesesaales ist begrenzt durch die oben erwähnten Lesesäle der Professoren und durch Nebenräume für den Bibliotheksdienst. Sie liegen also nach dem großen Hofe über den die Rückseite desselben abschließenden Arkaden. Nach der Südseite hin grenzt an den großen Saal ein zweites großes Büchermagazin, welches vom Hochparterre an die ganze Höhe des Gebäudes einnimmt. Da der große Lesesaal durch den ersten und zweiten Stock durchgeht, die Nebenräume jedoch nur die Höhe eines Stockwerkes besitzen, so ergeben sich im zweiten Stockwerke über diesen Nebenräumen, sowie über Stiegenhaus und Vorraum, noch weitere Depots, welche jedoch alle mit den vorgenannten Magazinen und dem Lesesaale durch Treppen in Verbindung gebracht sind. Endlich enthält auch das in der ganzen Ausdehnung der Bibliothek angelegte Tiefparterre Depots und Nutzräume, welche aber für den Bücherbelegraum nicht in Rechnung gezogen wurden.

Wie man aus dem Gesagten ersieht, bildet auch in dieser Anlage der Leseraum das Centrum. Derselbe

ist jedoch nur von drei Seiten mit Nebenräumen umgeben, da ja eine Seite desselben die Westfaçade des ganzen Gebäudes bildet.

Fassen wir nun zusammen, was für Räume zu Bücherdepots bestimmt sind, so ergeben sich: das große durch alle Stockwerke gehende Büchermagazin mit einem Fassungsvermögen von 160,000 Bänden an der Südseite des Saales, ein zweites an der Ostseite desselben für 50,000 Bände und ein drittes an der Nordseite für 70,000 Bände; beide letzteren im zweiten Stockwerke. Als Ersatz für ein viertes Magazin, welches den Saal von der letzten Seite einschließen sollte, dient der unter dem Saale im Hochparterre liegende Raum, welcher 170,000 Bände zu fassen im Stande ist. Da die eben bezeichneten Bücherdepots einen Fassungsraum von 450,000 Bänden haben, erübrigen nur noch 50,000 Bände, welche an den vier Wänden des großen Lesesaales in ähnlicher Anordnung, wie dies in der Bibliothèque nationale zu Paris geschah, aufzustellen sein werden. So faßt denn der große Lesesaal nur den zehnten Theil der vorhandenen ganzen Büchermasse; sein Zweck, als Bücherdepot zu dienen, ist nur ein nebensächlicher, und deshalb wurde das Hauptgewicht auf seine Anlage und Einrichtung als die eines großen Lesesaales gelegt. Nach meinem ursprünglichen Projekte hätte dieser Saal eine dreischiffige Halle mit überhöhtem Mittelschiffe werden sollen; doch wurde davon schon lange abgegangen, und er ist gegenwärtig, allerdings mit veränderter Grundform, eine einschiffige Halle mit Oberlicht, was allein eine gleichmäßig gute Beleuchtung aller Plätze ermöglicht. An den beiden kurzen Seiten des Saales ist ein Raum von je 6 m. Tiefe abgegrenzt als Manipulationsraum für die Beamten und die Dienerschaft der Bibliothek. Der an der Südseite abgegrenzte Raum hat in seiner Mitte erhöht den Platz für den Custos, von wo aus mit Einem Blicke der ganze Saal überschaut werden kann; der an dem gegenüberliegenden Ende abgegrenzte Raum ist für einen Aufsichtsdiener bestimmt, der den dicht daneben befindlichen Ein- und Ausgang überwachen, eventuell von den Studirenden eine Legitimation für den Eintritt in Empfang nehmen kann. Es grenzt also der für den Custos bestimmte Manipulationsraum unmittelbar an das dahinter liegende, durch alle Stockwerke gehende Magazin, welches wieder mit allen übrigen Magazinen kommunicirt. An den vier Ecken des Lesesaales befinden sich Stiegen, welche sowohl hinauf zu den im zweiten Stock befindlichen Magazinen als auch hinab in das Hauptmagazin im Hochparterre führen. Ueberdies sind an zahlreichen Stellen Aufzüge angebracht, welche die Bücher von den Galerien in das Niveau des Lesesaales und dann auf kleinen Rollwagen in den Manipulationsraum des Custos befördern sollen.

Nur diese äußerste Concentrirung der Anlage, nur die zweckmäßige Ausnützung der großen Höhe des Gebäudes haben es ermöglicht, bei so beschränktem Terrain den weitgehenden Anforderungen zu entsprechen. Auf's engste mit dieser Raum-Oekonomie hängt aber auch die Zeitersparniß zusammen; denn in Folge der Lage, welche sämmtliche Bücherdepots zum Lesesaale haben, und in Folge der günstigen Verbindung mit demselben wird es möglich, auf kürzestem Wege dem Leser das Buch rasch zuzuführen oder mit anderen Worten: an Zeit und Dienerschaft zu sparen. Man möge nicht etwa glauben, wenn auch der Lesesaal durch seine Größe und seine Verhältnisse gewiß einen imponirenden Eindruck machen wird, daß es vornehmlich ästhetische Rücksichten gewesen seien, welchen derselbe sein Entstehen verdankt, sondern es war wiederum nur das Resultat eines praktischen Calcüls, insofern es kein anderes Mittel giebt, mit solcher Raum-Oekonomie bequeme und gut beleuchtete Sitzplätze für 400 Leser zu beschaffen; und nur so ist die Ueberwachung durch Beamte und Diener möglich. Auch die übrigen, hier wohl zu erwägenden praktischen Fragen, als: Heizung, Ventilation, künstliche Beleuchtung &c., erledigen sich nur bei einer solchen Anlage in einfacher, sich beinahe von selbst ergebender Weise. Es ist selbstverständlich, daß die sämmtlichen Konstruktionen nicht nur der Bau-Anlage, sondern auch der Einrichtung solcher, nach einem derartigen Systeme erbauten Bibliotheken, wie z. B. Treppen und Schränke, aus Eisen und Stein hergestellt werden, wodurch die Gefahr des Verbrennens fast beseitigt wird. Was die zur Erhaltung der Bücher nothwendige Reinigung betrifft, so wird dieselbe durch die sich von selbst ergebende Sonderung der großen Büchermasse in einzelne Partien, sowie durch die Bequemlichkeit, welche die Galerien bieten, ungemein erleichtert. So kommen zu den unendlich großen Vortheilen einer derartigen Anlage auch noch kleine, deren Wichtigkeit nicht unterschätzt werden darf."

Kunstliteratur.

Ferd. Luthmer, Goldschmuck der Renaissance. Berlin, Ernst Wasmuth. Fol. 1880.

Gelegentlich unserer Besprechung der von Julius Lessing herausgegebenen „Altorientalischen Teppichmuster" in Nr. 15, Jahrgang XIII der Kunst-Chronik, haben wir auf den hohen Werth hingewiesen, welchen die auf älteren Bildern dargestellten Kostüme, die Muster der Gewandstoffe, Stickereien und Spitzen, sowie die darauf als Nebendinge vorkommenden Schmuckgegenstände, Teppiche, Hausgeräthe &c. für die Zwecke der modernen Kunstindustrie haben. Diese Dinge sind denn auch nicht nur als Vorbilder zum Studium und beim Entwerfen

moderner Gegenstände schon vielfach benutzt, sondern auch direkt für unsere modernen Zwecke nachgebildet worden. Es bedarf dafür aber einer entsprechenden Vermittelung, denn der Fabrikant ist nur ausnahmsweise in der Lage, auf die Original-Darstellungen zurückgehen zu können. Diese Vermittelung geschieht am besten durch Publikation der Vorbilder. Die betreffenden Arbeiten von Franz Bock, Friedr. Fischbach, Julius Lessing u. A. haben sehr vortheilhaft eingewirkt. Soeben erscheint nun eine neue Publikation der Art, nämlich die an bezeichneter Stelle bereits angekündigte Sammlung älterer Schmuckgegenstände, vorzugsweise nach älteren Gemälden, von dem Architekten Ferdinand Luthmer, Direktor der Kunstgewerbeschule in Frankfurt, welche in einem von der Verlagshandlung sehr glänzend ausgestatteten Werke vor uns liegt. Dasselbe enthält theils in prächtigen, künstlerisch hoch vollendeten Farbendrucken (von W. Loeillot in Berlin) theils in sauberen Kupferstichen, Darstellungen von Geschmeide aller Art aus dem fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, Kopfschmuck, Broschen, Halsketten mit Gehänge, Schulterspangen, Gürtelketten, Knöpfe, Ringe, Fächerstiele u. A. zum Theil in reichster künstlerischer Ausbildung. Die Gegenstände überraschen durch die Mannigfaltigkeit und Sinnigkeit der Ideen, erfreuen durch die Schönheit und den Reichthum ihrer Formen und vor Allem durch ihren malerisch und dekorativ wirksamen Farbenreichthum und ziehen uns immer wieder von Neuem an. Es sind Arbeiten, zu denen die bedeutendsten Künstler älterer Zeit, ein Albrecht Dürer, Hans Holbein, Wenzel Jamitzer u. A., wie deren noch erhaltene Handzeichnungen beweisen, die Entwürfe gefertigt haben.

Luthmer kam zur Herausgabe dieses Werkes aus rein praktischem Bedürfnisse. Er hatte von einem intelligenten Goldschmiede in Berlin den Auftrag erhalten, Entwürfe für Goldschmuck im Charakter der deutschen Renaissance zu fertigen. Zu diesem Zwecke mußte er Studien machen, suchte Vorbilder in fürstlichen Schatzkammern, fand darin aber verhältnißmäßig nur wenig: was leicht erklärlich ist, wenn man bedenkt, daß das kostbare Material solcher Gegenstände zur Zerstörung reizt, und daß der Wechsel der Mode in unendlich vielen Fällen ein verändertes Fassen der werthvollen Edelsteine und Perlen des ererbten Schmuckes verlangt hat. Dabei kam Luthmer dann auch auf die alten Porträts und fand bei genauerer Durchsicht auf denselben eine überraschende Fülle der schönsten Motive, welche er mit Geschick und Verständniß für seine Zwecke zu benutzen wußte. Und daß Luthmer das Richtige getroffen, hat der Erfolg bewiesen, denn die nach seinen Entwürfen ausgeführten Schmuckgegenstände, welche auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung des vorigen Jahres zur Schau gestellt waren, fanden den ungetheilten Beifall der Kenner wie des großen Publikums. Luthmer erweiterte nun seine gesammelten Studien, durchforschte alle öffentlichen Museen, viele Ahnengalerien und Privatsammlungen Deutschlands und fand einen über alle Erwartung reichen Vorrath. Eine Auswahl der besten Stücke aus seiner reichen Ausbeute, welche er sämmtlich mit größtem Geschick und vollkommenem Verständniß auch der technischen Einzelheiten gezeichnet hat — eine Anzahl dieser Zeichnungen waren auf der Berliner Reiseskizzen-Ausstellung des Jahres 1879 zu sehen — bietet er in dem vorliegenden Werke, in vortrefflichen Nachbildungen, dar.

Das Werk tritt mit der ausgesprochenen Absicht hervor, „den Goldschmieden unserer Tage eine Fülle von befruchtenden Motiven nach Mustern aus alter Zeit als praktische Vorbilder für ihr heutiges Schaffen zuzuführen", bietet aber zugleich dem Kunst- und Kulturhistoriker ein reiches Material für Forschungen und erfreut jeden Kunstfreund durch die Schönheit der dargestellten Gegenstände nicht nur, sondern auch durch die vollendete Art der Darstellung.

R. Bergau.

H. „**Die Bücher Ornamentik der Renaissance**" von **H. F. Butsch**, deren 1. Theil früher bei G. Hirth in Leipzig erschien und in diesen Blättern (Jahrg. XIII, Nr. 51) besprochen wurde, fand in Fachkreisen so ungetheilte Anerkennung, daß sich der Herausgeber auf vielfache an ihn ergangene Aufforderungen entschloß, seinem Werke demnächst mit Vorführung der „Hoch- und Spätrenaissance" den Schlußstein anzufügen. Die Gründlichkeit und das sichere Urtheil, mit welchem der Verfasser das Aufblühen dieses Kunstzweiges schilderte und mit Muster-Abbildungen durch Facsimile-Reproduktionen nach den in seiner Sammlung befindlichen besonders scharfen Original-Exemplaren vor Augen brachte, lassen sicher eine dem ersten Theile ebenbürtige Leistung erwarten. Der zweite Theil wird unter den früheren Bedingungen auch mit 100 Tafeln in vier Lieferungen herausgegeben.

Kunsthandel.

Sz. **Photographien nach der Collection Demidoff.** Kunstfreunden wird es angenehm sein, zu erfahren, daß die durch ihre Leistungen rühmlichst bekannte Firma Alinari zu Florenz die bedeutendsten Stücke der eben zur Auktion gelangten Sammlung des Fürsten Paul Demidoff reproducirt hat. Die Photographien sind fast durchweg von wunderbarer Klarheit und Schärfe und werden gegenwärtig im großen Format für 10 Frcs., im kleineren Quartformat mit 6 Frcs. abgegeben. Es befinden sich darunter außer den hervorragendsten Gemälden der in der Collection vertretenen Schulen namentlich eine schöne Auswahl der kostbaren Stoffsammlung und der Gobelins, ferner der Robbia-Arbeiten, eine lange Suite der sächsischen und Wiener Porzellane, der Möbelstücke und kleineren kunstgewerblichen Gegenstände.

Nekrologe.

Sz. **Pietro Selvatico**, der bekannte italienische Kunstschriftsteller, starb am 26. Februar zu Padua, wo er 1803 geboren wurde. Von seinen Schriften sind zumeist in weiteren Kreisen bekannt seine 1847 erschienene und dem damaligen König von Sachsen zugeeignete „L'architettura e la scultura in Venezia", wie seine „Storia estetica-critica sulle arti del disegno".

Kunstvereine.

K. **Münchener Kunstverein.** Nach dem kürzlich ausgegebenen Jahresbericht für 1879 hat die Zahl der Mitglieder neuerdings zugenommen und ist nunmehr auf 5213 angewachsen. An Kunstvereinen sind neu beigetreten die von Wien, Erlangen und Heilbronn. Dagegen ist das Ableben der Mitglieder Eduard Kurzbauer, Rudolph Schwanthaler, Bernhard Fries, Johann v. Schraudolph, Georg Fortner, Johann Kracker, Knud Baade, Anton Teichlein, Christoph Friedrich Nilson und Leo Schoeninger zu beklagen: seit Jahren hat der Tod in diesen Kreisen keine so reiche Ernte gehalten. — Weitergehendes Interesse bot die Ausstellung historischer Gemälde und Entwürfe bei Gelegenheit der im Kunstvereinslokale vom 28. bis 30. August v. J. tagenden Hauptversammlung des Verbandes für historische Kunst. Das Vereinsblatt wurde von F. Deininger nach dem in der k. neuen Pinakothek befindlichen Gemälde Arthur v. Ramberg's „Nach Tisch" trefflich gestochen. Dasselbe kam auf 15,240 Mk. zu stehen. Zum Zwecke der Verloosung wurden 155 Kunstwerke im Gesammtwerthe von 68,355 Mk. erworben, und der Sammlung des Vereins wurde L. v. Hagn's „Ein Duell" einverleibt; dasselbe war um 1500 Mk. angekauft worden. - Dem Vereine gehoren 848 Künstler und 52 Künstlerinnen an, ferner 33 auswärtige Kunstvereine und eine Kunstgenossenschaft, nämlich jene von Weimar. Die Gesammtzahl der Mitglieder stieg von 275 im Jahre 1824 auf 5213 im Jahre 1879. In diesem Jahre wurden ausgestellt 1973 Oelbilder, 810 Handzeichnungen, 19 Kupferstiche und Radirungen, 5 Lithographien, 79 plastische Werke, 159 Photographien und 238 verschiedene andere Werke.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Die Königl. Staatsgalerie in Stuttgart** besitzt viele treffliche Bilder, von denen leider noch immer eine genügende Vervielfaltigung fehlt. Es freut uns deshalb, zu hören, daß Professor Bruno Meyer in Karlsruhe beabsichtigt, eine Auswahl derselben in photographischen Nachbildungen erscheinen zu lassen, und von der Württembergischen Regierung hierzu die nöthige Erlaubniß erhalten hat. Sehr erwünscht wäre es, wenn bei dieser Gelegenheit auch die Fresken Gegenbaur's im Königl. Schlosse, Scenen aus der Geschichte des Herzogs Eberhard darstellend, vervielfältigt würden, da die sehr mittelmäßigen Lithographien, welche der Württembergische Kunstverein vor etwa dreißig Jahren herausgab, den heutigen Anforderungen nicht mehr genügen und auch kaum noch käuflich zu haben sind. Die prächtigen Kompositionen verdienen in weiteren Kreisen bekannt zu werden und würden sich für jede Vervielfältigungsart eignen. Die Farbenskizzen dazu befinden sich in der Staatsgalerie und ebenso einige der großen Kartons, die in der Plastischen Sammlung hängen.

A. D. **Das 1766 gemalte Bild A. F. Oeser's**, das die vier ältesten Kinder des Meisters, Friederike, Hans, Wilhelmine und Karl, mit Zeichnen beschäftigt darstellt, ist seit Anfang Januar dieses Jahres durch die spezielle Vermittelung des Vorstandes der k. Sammlungen, des Ministers Dr. von Gerber, der Dresdener Galerie einverleibt worden. Ursprünglich als Receptions-Bild für die Dresdener Akademie gemalt, hatte dieses ungemein anmuthige Porträt schon seit längerer Zeit wegen Platzmangels mit den übrigen Receptions-Bildern in das Restaurations-Atelier im Galeriegebäude verwiesen werden müssen, wo es, für Niemand sichtbar, eine seiner wenig würdige Existenz fristen mußte. Wenn sich das Bild, obgleich nicht ganz vollendet, von den anderen des Künstlers durch eine frisch charakteristische und lebensvolle Auffassung vortheilhaft unterscheidet, so gewinnt es durch den Umstand, daß es uns Friederike genau zu der Zeit, in welcher Goethe sie kennen lernte, darstellt, eine erhöht interessante Bedeutung, welche uns die Hervorziehung als eine überaus glückliche Maßnahme besonders dankbar begrüßen läßt. Hoffentlich werden wir bald eine Reproduktion dieses in literarischer wie in künstlerischer Hinsicht anziehenden Porträts zu verzeichnen haben.

P. S. **Die Gesellschaft der Aquarellisten zu Rom** hat unlängst ihre fünfte Ausstellung veranstaltet, die von dem steten Aufblühen dieses Kunstzweiges durch eine Reihe vortrefflicher, zum Theil brillanter Leistungen Zeugniß ablegt. Mannigfaltigkeit der Gegenstände und Originalität der Behandlung verleihen derselben einen Werth, den manche in größerem Maßstab angelegte Ausstellungen nur zu sehr vermissen lassen und der, da es sich vorzugsweise um Arbeiten römischer Künstler handelt, für die Würdigung des Kunstlebens der italienischen Metropole in's Gewicht fällt. Namentlich das Gebiet der Landschaft und des Genres hat höchst Ansprechendes aufzuweisen. Cesare Biseo, vortheilhaft bekannt durch seine Illustrationen zu den Büchern des Edmondo de Amicis über Marokko und Konstantinopel, bietet ein ägyptisches Wüstenbild, dem man sofort ansieht, daß der Künstler auf diesem Gebiete vollkommen heimisch ist, Lodovico Brazzà eine trefflich gemalte Buchengruppe, Onorato Carlandi eine Ansicht des Sibyllentempels zu Tivoli und eine Waldlandschaft, Salomone Corrodi einen Ausblick von Sorrent auf's Meer, der sich durch flotte, kräftige Behandlung auszeichnet, während seine Partie vom Golf von Spezia und Ponte molle eine merkwürdig peinliche, fast pastellartige Ausführung zeigen. Von Vincenzo Cabianca, der unter den römischen Aquarellisten bei der Wahl seiner Stoffe am meisten der romantischen Richtung huldigt, ist außer einem Klostergang eine verschneite Ruine, in der zwei Jager mit ihren Hunden Rast halten, rühmend hervorzuheben. Ganz besonderen Genuß gewähren zwei große Marinen des Spaniers Galofre, die bei höchster Einfachheit der Mittel einen eigenartigen Zauber ausüben; in beiden nimmt der Himmel, der in der einen Darstellung düster umwölkt, das andere Mal klar und heiter ist, den größten Theil der Bildfläche ein, auf dem Strande befinden sich Fischerbarken und einige keck und wirkungsvoll gemalte Figuren, und auf dem schmalen Meeresstreifen sind in der Ferne vereinzelte Schiffe sichtbar. Diesen beiden Hauptperlen der Ausstellung nähert sich durch poesievolle Auffassung Henry Rivière's Kolosseum, vom fahlen Scheine des zwischen zerrissenem Gewölk sichtbaren Mondes beleuchtet; eine kleine Ansicht der Phokassäule mit dem Bogen des Septimius Severus im Hintergrunde und der Sibyllentempel von Tivoli zeigt, daß der Künstler, auch wo es sich um warmes, gesättigtes Kolorit handelt, seiner Aufgabe glänzend gerecht zu werden weiß; mit seinem Feuerwerk auf einem Schiffe ist er dagegen entschieden über die Grenzen der Aquarellmalerei hinausgegangen. — Wahr empfunden und virtuos gemalt sind mehrere Venezianer Veduten von Miß Rhoda Holmes, unter denen besonders San Giorgio, in Abenddämmerung gesehen, und die Riva dei Schiavoni eine Energie des Vortrages aufweisen, wie sie einer weiblichen Hand selten zur Verfügung steht. Achille de Dominicis präsentirt sich mit zwei mittelalterlichen Architekturstücken aus Formello, Coleman besonders gut mit einer herbstlichen Baumlandschaft und einer Fischerhütte; unter Rösler's Arbeiten erfreut besonders eine Ansicht des Forum Romanum und der Pinienhain von Castel Fusano, von Lexden Pocock u. a. eine englische Farmerei und ein Motiv von der Küste von Jersey; bei einer Partie vom Comersee ist derselbe leider in eine kleinliche Ausführung und allzu große Buntheit des Kolorits verfallen. Als eine ganz vorzügliche Leistung muß der Minervatempel (le Colonnacce) von Pio Joris bezeichnet werden, bei welchem meisterhafte Zeichnung, treffliches Kolorit und interessante Staffage zusammenwirken, um das Bild wohl zu dem werthvollsten der vorhandenen Architekturstücke zu erheben. — Auf dem Gebiete des Genre's sind als besonders achtbare Werke zu nennen: ein Wasserverkäufer aus Kairo von Cesare Biseo, der auch mit dem lebensgroßen Brustbilde einer Orientalin einen sehr glücklichen Wurf gethan hat, ferner eine sitzende Abruzzesin in Feiertagskostüm von Augusto Corelli, einem jungen Künstler, der dagegen mit seiner „Ciociarin" und seiner „Ländlichen Liebe", der man das mühsam Arrangirte allzu sehr anmerkt, wenig befriedigt; von Giuseppe Ferrari die lebensgroße Halbfigur eines ältlichen Arabers, der die sehnigen Hände zum Gruße über der Brust verschränkt hat, eine Arbeit von sorgsamster Detaildurchführung und fesselnder Naturwahrheit. Von Carlandi sind ein alter Eremit und eine Ciociarin als fleißige Studien hervorzuheben, hinter denen eine blumentragende junge Nonne erheblich zurücksteht. Dem afrikanischen Leben sind entnommen eine am Pfeiler eines Hauses lehnende Odaliske und ein „Fest des Maho-

met“ von Gustavo Simoni, in welchem mehrere im Vordergrunde tanzende halbnackte Figuren große Sicherheit in der Beherrschung des Anatomischen bekunden, wogegen in zwei kleineren Bildern desselben Künsters, einem „Markte von Algier“ und einem „Arabischen Feste“ die Verhältnisse der kleinen Figuren zum Theil starke Bedenken erwecken. Sachen zweiten Ranges übergehend, wie Nazareno Cipriani's jungen Geistlichen, der lesend in Villa d'Este promenirt, desselben „Almosen in der Gondel“, Pio Joris' „Besuch am Namenstage“ oder die mittelalterliche Zechergruppe von Brazzà, der beiläufig mit seiner „Lektion über afrikanische Geographie zu Sheffield“, einer zum Glück ganz vereinzelten Leistung dieser Art, dem seichtesten Salongeschmack huldigt, dürfen wir dagegen zwei Soldatenscenen von Cesare Detti nicht unerwähnt lassen, von denen die eine einen Raubzug auf verregneter Landstraße, die andere mittelalterliche Krieger im Morgennebel an einem Bache lagernd vorführt, und ferner eine durch Komposition und glänzende Technik gleich ausgezeichnete Besuchsscene von Cesare Maccari, die in einem farbenprächtigen Zimmer mit reichen Teppichen und Tapeten im Vordergrunde einen Kavalier zeigt, der eine durch die Thür eintretende Edeldame bewillkommnet. Pocock ist bei der an der Wiege ihres Kindes entschlummerten jungen Frau, einem Gemälde, das mit der Oelmalerei zu wetteifern sucht, mit ziemlich forcirten Mitteln zu Werke gegangen. Coleman's „Patrouille“, zwei in winterlicher Landschaft sich mit einem Trunke stärkende Reiter, reiht sich den vorerwähnten Arbeiten Detti's würdig an, und Attilio Simonetti hat mit seinem auf einer Galerie stehenden jungen Prinzen und zwei würfelnden Kriegern das mittelalterliche Genre mit Glück bereichert. Von Ethofer, der auch mehrere Einzelfiguren beigesteuert hat, ragt eine vom Fürsten Torlonia angekaufte Kavalleriescene durch flotte Zeichnung und Ausführung hervor. Unter den vorhandenen Modellstudien sind ein Fahnenträger von Simoni, ein Soldat aus dem 17. Jahrhundert von Lodovico Marchetti und Faustini's Broccoliverkäufer als die gelungensten zu bezeichnen. — Das Thierstück ist nur einmal, aber gut, durch einen Pferdekopf von Coleman, die Blumenmalerei durch mehrere Arbeiten der Damen Karoline Carson und Rachele Villa Pernice in ansprechender Weise vertreten.

Sz. **In Sachen der retrospectiven Kunstausstellung des toskanischen Privatbesitzes** ist es von weiterem Interesse, daß das Zustandekommen dieser nun schon mehrfach verschobenen Ausstellung seit einigen Tagen in sofern gesichert erscheint, als vom Ministerium in Rom definitiv eine Subvention von 50,000 Lire bewilligt worden ist und dem Executiv-Komité der in der Nähe der Piazza della S. Annunziata gelegene Palazzo della Crocetta zur Verfügung gestellt wurde. Er bietet mit dem anstoßenden großen Garten genügenden Raum für die Unterbringung der Ausstellung und ist vom Mai 1880 bis März 1881 für gedachten Zweck eingeräumt. Bei der gerade in höheren Kreisen bekannten Scheu vor Registrirung ihrer Kunstschätze wird es für das Komité immerhin eine der schwierigsten Aufgaben bleiben, zur Beiziehung des ja ohne Zweifel überaus reichen Materials die Erlaubniß bei den einzelnen Besitzern sich zu erwirken und damit die vorläufig für den Winter festgesetzte Eröffnung endgültig zu sichern.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 2. März 1880. Der Vorsitzende, Herr Curtius, proklamirte die Aufnahme der Herren Hauck und Becker als ordentliche Mitglieder, sodann besprach er kurz die neu eingegangenen Schriften: Virchow, Beiträge zur Landeskunde der Troas (Abhandlungen der Berliner Akademie d. W.). François Lenormant, Les antiquités de la Troade II. Les antiquités de Mycènes (Gazette des beaux-arts). Bursian, Orgeonen-Inschriften aus dem Piräus (Berichte der Münchener Akademie). Julius, Recension von C. Lange, die Komposition der äginetischen Giebelskulpturen (Fleckeisen's Jahrbücher). Hans Hildebrand, Fynden i Troas. Bericht der „Times“ vom 26. Februar über einen in der Royal Academy gehaltenen Vortrag von Newton über die deutschen Ausgrabungen in Olympia. — Herr Körte verlas eine von Herrn Treu aus Olympia eingesandte Abhandlung über die Komposition der Giebelreliefs am Schatzhause der Megarer zu Olympia. Die von Herrn Treu vorgenommenen Anordnungsversuche dieser in der Ausgrabungsperiode 1878—79 gefundenen Reliefs haben trotz der durch das weiche Material bedingten weitgehenden Zerstörung derselben eine im Wesentlichen sichere Rekonstruktion der ganzen Darstellung ermöglicht. Eine im Saale ausgestellte Zeichnung veranschaulichte die Ausführungen des Verfassers. — Herr Adler knüpfte hieran einige Bemerkungen über den Aufbau desselben Bauwerkes und legte die neuesten aus Olympia eingesandten architektonischen Zeichnungen vor. — Herr Weil besprach den vor einiger Zeit erschienenen neuen Band des Kataloges der griechischen Münzen des britischen Museums, die macedonischen Münzen, bearbeitet von B. W Head. (Catalogue of the greek coins in the Br. Mus. Macedonia. 1879). In der vorausgeschickten historischen Einleitung weist der Verfasser nach, wie bis auf die Zeit Philipp's II. das Gebiet des euböisch-attischen Münzfußes auf die Städte der Chalkidike beschränkt geblieben ist, während in den übrigen Theilen Macedonien's, an der Küste sowohl als auch im Binnenlande der babylonische und der gräco-asiatische Münzfuß herrschend war. — Herr Conze machte Mittheilungen über die verschiedenen Stadien, welche die Entdeckung des großen Samothrakischen Anathems der Nike auf einem Schiffsvordertheil durchlaufen hat. Auf die Auffindung der Statue durch Herrn Champoiseau im Jahre 1865 und ihren Transport in den Louvre folgte die erste literarische Würdigung ihres künstlerischen Werthes durch Herrn Fröhner und die Formung für Berlin, München und Wien, sodann die uns zuerst durch Herrn Bode gebrachte Nachricht von der Existenz erheblicher, im Fröhner'schen Kataloge nicht erwähnter Fragmente der Statue im Louvre. Inzwischen war die Untersuchung der an Ort und Stelle zurückgebliebenen Reste des Unterbaues durch die österreichische Expedition im Jahre 1875 erfolgt. Danach machte Herr Hauser zuerst die für das Verständniß des ganzen Denkmals entscheidende Beobachtung, daß der Unterbau die Gestalt eines Schiffsvordertheils gehabt haben müsse, eine Beobachtung, die Herr Graser bekräftigte und durch deren Mittheilung an Herrn Champoiseau dieser veranlaßt wurde, auch die Reste des Unterbaues in den Louvre zu schaffen. Auf Grund alles somit Gewonnenen unternahm endlich Herr Zumbusch in Wien die Restauration des Monuments in verkleinerter Nachbildung im Anschlusse an einen Münztypus des Demetrios Poliorketes. Nach eingehender Untersuchung führt Herr Benndorf im zweiten demnächst erscheinenden Bande der archäologischen Untersuchungen auf Samothrake das Monument geradezu auf den großen Seesieg des Demetrios beim kyprischen Salamis im Jahre 306 v. Chr. als eine Weihung des Sieges an die samothrakischen Götter zurück. — Herr Curtius sprach über die neuerdings bezeugte Institution der *ἱεροὶ ἵππαρχοι*, der Anführer der berittenen Schutzwache des Artemis-Tempels zu Ephesos. — Herr Mommsen besprach eine den letzten Ausgrabungen in Deutz entstammende römische Inschrift und wies auf die eigenthümlichen Nachlässigkeiten in derselben hin. — Herr Robert theilte eine neue Deutung des bisher auf die Opferung der Iphigenia bezogenen pompejanischen Gemäldes (Helbig n. 1305, Jahn II, 61) auf Admet, Alkestis und Oreus mit. — Herr Bormann sprach über eine von ihm im vorigen Winter in Rom im Palaste der Propaganda wiederaufgefundene kleine Basis, deren Aufschrift früher auf verschiedene Weise hergestellt ist und von ihm mit Sicherheit so gelesen wurde: Hercules invicte sancte Silvani nepos hic advenisti. Ne quid hic fiat mali. G[enio] p[opuli] R[omani] f[eliciter]. In dem Hercules Silvani nepos erkannte der Vortragende den Kaiser Commodus. Die Verehrung desselben als Herkules gehe nachweislich auf seine Tüchtigkeit als Gladiator zurück und es könne nicht Wunder nehmen, daß dieser neue Herkules nun auch als dem Silvan, dem Schutzgott der Gladiatoren, verwandt hingestellt werde. Herr Mommsen, der im Uebrigen mit der von dem Vorredner aufgestellten Beziehung auf Commodus einverstanden war, erklärte sich mit Entschiedenheit gegen die Ansicht, daß die Herkunft des als Herkules geltenden Commodus von der des Herkules hätte verschieden gedacht werden können. Es müsse eine Sage gegeben haben, nach der die Mutter des Herkules eine Tochter des Silvan gewesen sei.

R. **Professor Christian Roth in München** hat jüngst die für den Justizpalast in Nürnberg bestimmten Kolossalbüsten des Kriminalisten Anselm v. Feuerbach und des Kasuistikers Dr. Rudolf v. Holzschuher in carrarischem Marmor ausgeführt. Dieselben zeugen von vorzüglicher, wahrhaft geistvoller Auffassung, feiner Individualisirung und vollendeter Technik. Letztere ist durchweg realistisch: der Marmor zeigt unmittelbar den Meißelhieb und dieser hinwiederum das Weiche der Modellirung. Der gewaltige Kopf Feuerbach's repräsentirt den durch und durch gefesteten Mann, den unerschrockenen Strafrechtslehrer, den ruhigen Geschäftslenker, während Holzschuher mit etwas gesenktem Haupte als feiner Denker, als Mann des Friedens erscheint. Diese Werke erregen unsere Bewunderung um so mehr, als sie der Künstler nur nach Pastellzeichnungen und älteren Photographien ausführen konnte. Außerdem stellte Professor Roth eine Gypsskizze zu einem Parkbrunnen aus, wofür er einen Faun wählte, der einer lieblichen Nymphe seine Liebe betheuert, eine Arbeit voll von schalkhaftem Humor und dabei durchweg decent.

R. **Ferdinand Wagner in München**, der sich namentlich durch seine humoristischen Wand-, und Deckenbilder in der vormaligen Restauration zur Wartburg und im Münchener Raths-Keller einen geachteten Namen erwarb, hat seitdem ernstere Bahnen betreten und in der letzten Zeit einen farbenprächtigen Bildercyklus für das neu errichtete großartige Café Restaurant Roth am Postthorplatz nächst der Maximiliansstraße ausgeführt. Der Bestimmung des in reichen Renaissance-Stilformen gehaltenen Raumes entsprechend wählte er einen figurenreichen Bacchuszug (Fries), Ceres, Neptun und Diana mit ihren Gaben (Wandgemälde) und die Jahreszeiten mit acht Zwickelbildern, welche Genien zeigen, die mit jenen in Beziehung stehen (Deckenbilder). Es geht ein ganz dem Wesen der Renaissance entsprechender heiterer und lebensfreudiger Zug durch Wagner's Kompositionen, in deren Ausführung namentlich sein schönes koloristisches Talent zur Geltung kommt.

* **Verkauf des Merkel'schen Tafelaufsatzes.** Die Stadt Nürnberg besitzt innerhalb ihrer Mauern bekanntlich nur noch sehr wenige Originalwerke von der Hand ihrer großen Künstler des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, welche den Ruhm der Stadt bilden und die große Anziehungskraft derselben begründen. Das Meiste ist bereits zerstört oder nach auswärts verkauft worden. Aber auch diese geringen Reste weiß die Stadt sich jetzt nicht zu erhalten, sondern veräußert sie, eins nach dem andern, an andere Leute, welche dergleichen mehr zu schätzen wissen. In diesen Blättern ist wiederholt von der Zerstörung der alten Bauwerke der Stadt, welche den eigenthümlichen, so höchst werthvollen Charakter derselben ausmachen, und dem Verkauf beweglicher Kunstwerke die Rede gewesen. Heute haben wir leider zu berichten, daß der weltberühmte Merkel'sche Tafelaufsatz (Abbildung und Beschreibung desselben in Bd. XIII dieser Zeitschrift, Seite 246—49), das bedeutendste Werk des Wenzel Jamitzer, in den letzten Jahren im Germanischem Museum öffentlich ausgestellt, welcher als Eigenthum der Merkel'schen Familienstiftung bisher für unveräußerlich galt, um den sehr hohen Preis von sechsmalhunderttausend Mark — höchst wahrscheinlich an Rothschild in Frankfurt — verkauft und der Stadt Nürnberg bereits entführt worden ist. Die Verkaufsverhandlungen wurden leider ganz geheim betrieben. Andernfalls hätte die Direktion des Germanischen Museums wohl Mittel und Wege gefunden, diesen Schatz dem Museum zu erhalten.

B. **Der künstlerische Nachlaß Professor Carl Hübner's** war in den ersten Tagen des März in Düsseldorf ausgestellt, um dann öffentlich verkauft zu werden. Er besteht aus einer großen Zahl von Skizzen, Zeichnungen und Aquarellen von des Meisters eigener Hand, die nebst den vielen Kupferstichen, Lithographien und Photographien nach seinen Bildern eine interessante Uebersicht seiner künstlerischen Wirksamkeit gestatten; ferner aus einer Sammlung von modernen Gemälden von Freunden und Zeitgenossen Hübner's herrührend, unter denen die berühmtesten Namen nicht fehlen, endlich aus alterthümlichen Möbeln, Gefäßen und sonstigen Geräthschaften.

Zeitschriften.

The American Art Review. No. 4.
On the present condition of architectural art in the western states, von P. B. Wight. — Notes on Hokusai, the founder of the modern japanese school of drawing, von E. S. Morse. (Mit Abbild.) — Olympia as it was and as it is, von Ch. C. Perkins. (Mit Abbild.) — Ancient literary sources of the history of the formative arts among the Greeks, von Ch. C. Perkins. (Mit Abbild.) — Guido Reni and the so-called portrait of Beatrice Cenci, von E. Castelot.

The Academy. No. 409.
A rule of proportion for the human figure, von J. Marshall. — The exhibition of the Institute of Art.

L'Art. No. 271 u. 272.
Les industries du verre, von L. Enault. (Mit Abbild.) — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — La porte de bronze de la sacristie de Saint-Marc à Venise, von V. Ceresole. (Mit Abbild.) — Les pensionnaires du Louvre, von L. Leroy. (Mit Abbild.)

Chronique des beaux-arts. No. 8 u. 9.
L'exposition du Cercle artistique et littéraire de la rue Volney. — Au collége de France. — Musée de Fécamp.

Deutsche Bauzeitung. No. 16—19.
Gottfried Semper. — Projekte zum Umbau der Neuen Kirche in Berlin. — Konkurrenz zum Neubau einer evangelischen Kirche in Bielefeld.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 174.
Ausstellungen im Oesterr. Museum. — Kunstbestrebungen in Croatien, von Krsnjavi. — Gottfried Semper in seinen Beziehungen zum Kunstgewerbe, von Br. Bucher.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. VI. Band. 1. Heft.
Zur Geschichte der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer in der k. k. Burg zu Gratz, von V. Wastlen. — Die Gegend von Kaumberg in Nieder-Oesterreich in kunsthistorischer Beziehung, von A. Ilg. — Reise-Notizen über Denkmale in Steiermark und Kärnten, von K. Lind.

The Portefolio. No. 123.
Ph. H. Calderon, Sibyl. (Mit Rad.) — Cambridge von J. W. Clark. (Mit Abbild.) — Varallo and her painter, von Julia Cartwright.

Inserate.

J. Norroschewitz,
LEIPZIG, Kunsthandlung, Neumarkt 18,
empfiehlt sich
zum Reinigen und Restauriren
beschädigter Oel-Aquarell- u. Pastellbilder, Kupferstiche, Radirungen, Handzeichnungen etc. (2)

Kunstvereinen
empfehle ich meinen Kunstverlag zu den alljährlich wiederkehrenden Verloosungen, unter bekannten Bezugsbedingungen.
Ernst Arnold's Kunstverlag
(6) Carl Gräf
Dresden, Winckelmannstr. 15.

Dresdner Kunst-Auktion
von **Rud. Meyer**, Circusstr. 39, II,
den 8., 9. u. 10. April 1880 gelangt der Nachlass des im Jahre 1876 in Loschwitz bei Dresden verstorbenen Thier- u. Landschaft-Malers
Friedrich Anton Wolff
zur öffentlichen Versteigerung, ausführliche Cataloge sind gratis auf Verlangen **direct**, oder durch Herrn **Hermann Vogel** in Leipzig zu erhalten. (3)

Grosse Kölner
Kupferstich-Auktion.
Soeben erschien:
Katalog der nachgelass. **Kupferstich-Sammlungen** des **Fräulein Jos. Cassinone** in Köln, sowie der Herren **Steuerrath Hauchecorne** in Köln, Professor **Mosler** in Düsseldorf, Maler **Thomas** in Aachen etc. — Pracht- und Grabstichel-Blätter, Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Portraits, Kupferwerke etc. 3908 Nummern. Versteigerung vom **12. bis 24. April.**
J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne)
in Köln.

Zum Vertriebe im deutſchen Buchhandel übernahm ich nachfolgende photographiſche Sammelwerke:

CARLO PINI'S
ORNAMENTENWERK.

Eine Sammlung der vorzüglichſten Entwürfe und Skizzen von italieniſchen u. a. Architekten und Ornamentiſten des 15., 16 und 17. Jahrhunderts aus dem Cabinet der Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz.

Im Ganzen 484 Blätter.

Aufgezogen in einer eleganten Caſſette Preis 288 Mark.
Unaufgezogen ohne Caſſette Preis 268 Mark.

Dieſe „Ornamenti varii" gehören zu dem Schönſten und Phantaſievollſten, was die Blüthezeit der italieniſchen Kunſt hervorgebracht, und werden hier in vorzüglicher Aufnahme dargeboten.

Kataloge gratis. Probeblätter à 60 Pf.

DIE GROTESKEN

der erſten Korridors der Königl. Galerie zu Florenz.

Gemalt im Jahre 1581—82
von
Aleſſandro Allori, Giov. Maria Butteri, Aleſſandro Pieroni, Giov. Bizzelli e Lodovico Buti, Bernardino Poccetti u. A.

44 Photographien in Quart.

Herausgegeben
von
Carlo Pini,
ehem. Conſervator des K. Kupferſtichcabinets in Florenz.

Preis 32 Mark.

Auch dieſe Sammlung der berühmten, durch ungemeinen Reichthum der Motive ausgezeichneten Decorationen enthält nur gute Reproductionen. Die Blätter werden nicht einzeln abgegeben. Probeblätter à 60 Pf. pro Blatt ſtehen, ſoweit der Vorrath reicht, zu Dienſten.

LEIPZIG, im Januar 1880. ***E. A. Seemann.***

---

29. Jahrgang.

Abonnements-Einladung. 1880. II. Quartal.

Die Natur

bringt Beiträge namhafteſter Mitarbeiter und vorzügliche Originalillustrationen bedeutender Künſtler; eingehende Literaturberichte und eine reiche Fülle diverſer Mittheilungen naturwiſſenſchaftlichen Inhalts, regelmäßig aſtronomiſche und meteorologiſche Mittheilungen, öffentlichen Briefwechſel für Alle, welche Auskunft, Aufklärung oder Belehrung über naturwiſſenſchaftl. Fragen ſuchen. Preis pro Quartal 4 Mark Alle Buchhandlungen u. Poſtanſtalten nehmen Abonnements an.

G. Schwetſchke'ſcher Verlag in Halle a S. (2)

Verlag von **Wilh. Engelmann** in Leipzig.

Soeben iſt vollſtändig erſchienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Syſtematik und Geſchichte
der
Archäologie der Kunſt

von
Dr. Carl Bernhard Stark,
Profeſſor zu Heidelberg.
gr. 8⁰. geh. M. 10,50. — eleg. geb. M. 12.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.
Reiſe eines Kunſtfreundes durch Italien.
1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Preisviolinſchule

für Lehrer-Seminarien und Präparanden-Anſtalten von

Hermann Schroeder.

5 Hefte à 2 *M.*, cplt. 9 *M.* netto.

Infolge einer Preisausſchreibung ausgewählt und einſtimmig als die Beſte anerkannt durch die Herren Profeſſoren:
Jacob Dont in **Wien**,
Ludw. Erk in **Berlin**,
Guſt. Jenſen in **Cöln**
als Preisrichter.

Den Herren Lehrern ſende zur Kenntnißnahme dieſes Werkes Heft 1 gegen Einſendung von *M.* 1.50 franco. (3)

P. J. Tonger's Verlag, Cöln a Rh.

Empfehlenswerthe Bücher für Schulen und zum Selbſtunterricht.

Soeben ſind erſchienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Lehr- und Übungsbuch
des
Deutſchen Stils
enthaltend in
ſyſtematiſcher Anordnung die Lehrſätze der Stiliſtik mit Beiſpielen und alle Arten von Aufſätzen
in modernen Muſterdarſtellungen und zahlreichen Entwürfen und Dispoſitionen.

Für
höhere Lehranſtalten, Realſchulen, kaufmänniſche Fortbildungs- und höhere Töchterſchulen
von
Dr. H. Th. Traut.
Zweite verbeſſerte Auflage
gr. 8. 1880 geh. 4 M.

Praktiſche Vorbereitung
für das
Franzöſiſche Comptoir,
zum Selbſtunterrichte,
ſowie für Handelsſchulen u. Comptoirs von Kaufleuten und Gewerbtreibenden
bearbeitet von
Dr. Wilhelm Ulrich.
Dritte verbeſſerte Auflage.
8. 1880. geh. M. 1,60. (1)

Halle a S., im März 1880.
G. Schwetſchke'ſcher Verlag.

Soeben erschien:
Antiqu. Katalog No. 1, enth.:
Kunst- und Kunsthandbücher, Kupferwerke, Reisen, Memoiren, Briefwechsel, Orientalia, fremde Sprachen, Varia.

Interessenten belieben den Katalog, welcher gratis und franco versandt wird, zu verlangen.

Gleichzeitig empfehle mein reichhaltiges Lager von neuen und alten Kupferstichen (Grabstichelblätter), Original-Radirungen von Rembrandt, Waterloo etc.

Porträtsammlungen:
3000 Theologen, Gelehrte, Schriftsteller, Mathematiker, Philosophen, Historiker, Kritiker. 300 deutsche Kaiser, deutsche Fürsten. 100 Päpste.

Berlin W., Friedrichstr. 77. (2)
Paul Scheller's
Kunst- und Buchhandlung.

Bildhauer und Architekten,

welche einer Kunſtanſtalt Entwürfe von Grabſteinen und Denkmälern liefern wollen, belieben gefällige Offerten sub **S. 443** durch **Rudolf Moſſe** in Hamburg einzureichen. Die Entwürfe ſind für ein periodiſch erſcheinendes Werk beſtimmt und finden weiteſte Verbreitung; die Namen der Zeichner werden genannt. (1)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertſtund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

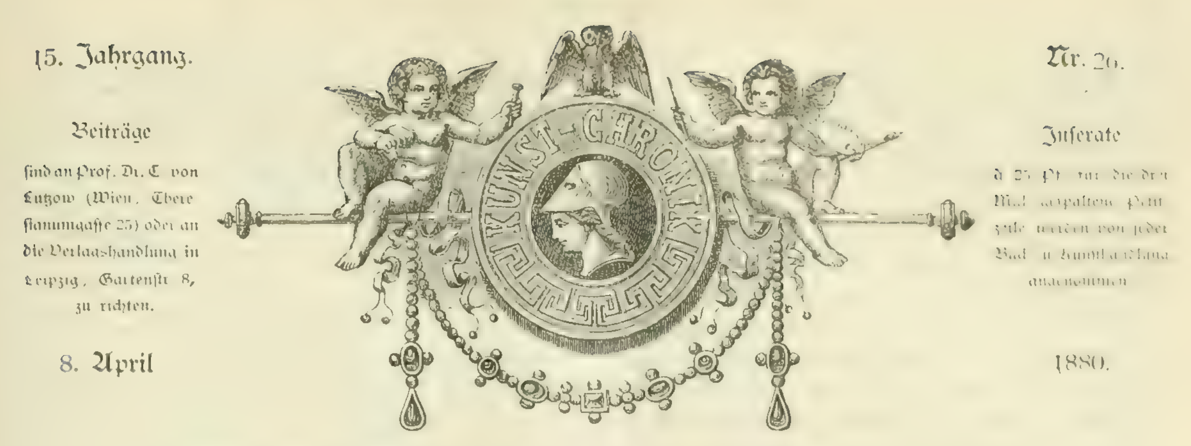
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

8. April

Nr. 26.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Franz Lenbach's neueste Porträts.

Wie in einer Notiz bereits gemeldet, hat Franz Lenbach Berlin zu seinem vorübergehenden Aufenthaltsorte gemacht und gedenkt in dem behaglichen Atelier, das ihm im Ministerium des königlichen Hauses eingeräumt ist, eine Reihe zum Theil schon begonnener Werke zu vollenden.

Eines von diesen, das Porträt des Fürsten Bismarck, zieht in der Nationalgalerie, dem Orte seiner Bestimmung, die Augen aller Besucher mit Gewalt auf sich. Lenbach steigert hier alle diejenigen Qualitäten, durch die er seinen Namen zu den glänzendsten unter den modernen europäischen Bildnißkünstlern gemacht hat, auf das Äußerste. Es kam ihm auch hier wieder offenbar nur darauf an, das Wesen des großen Staatsmannes zu uns aus dem Bilde mit möglichster Deutlichkeit sprechen zu lassen. Jeden anderen Effekt, den der kleinere Künstler nur zu gern mit zu der Wirkung seiner Bildnisse herbeizieht, ließ er nicht bloß bei Seite, sondern verschmähte ihn ganz absichtlich. Nicht einmal die Hand, welche über die Stuhllehne weg den Schlapphut hält, ist sorgfältig ausgeführt. Der Fürst ist im bequemen Hauskostüm bis zu den Knieen sichtbar; ein zugeknöpfter dunkler Tuchrock ohne Taille, ein weißes Halstuch bilden den ganzen, nur beiläufig behandelten Anzug. Aber auf dem in ruhiger fester Haltung dastehenden Körper erhebt sich das gewaltige Haupt, dem der Maler alle die Züge einzuprägen verstanden hat, welche die Mitwelt mit dem Namen des eisernen Kanzlers verbindet. Das fast en face gehaltene mächtige Antlitz scheint uns zu sagen: dort liegt das Ziel, ich kenne die Mittel, es zu erreichen, und ich werde es erreichen — selbst wenn manches dabei bricht. Das Unbehagliche, das eine solche Sprache in dem Zuschauer erwecken muß, wird wesentlich gemildert durch jenen Zug von Bonhommie und Humor, der ja auch für des Fürsten Wesen bezeichnend ist und schon Manchen mit seiner Härte wieder annähernd versöhnt hat. Irre ich nicht, so wird Bismarck in der Gestalt, wie ihn Lenbach hier aufgefaßt hat, bei der Nachwelt fortleben, wie uns z. B. Tizian den fünften Karl und Van Dyck den unglücklichen Stuart noch jetzt deutlicher vor Augen führen, als es der geschickteste Biograph mit Worten zu thun im Stande ist.

Wie wir den großen Dichter für die Wahl seiner Stoffe verantwortlich machen, so rechnen wir auch dem Bildnißmaler seine guten oder unbrauchbaren „Originale“ zum Verdienst oder Fehler an, — wohlverstanden dem Bildnißmaler, sofern er eben ein Künstler sein will. Es scheint für Lenbach ein Hauptreiz zu sein, die wirklich erhabenen Eigenschaften der „Großen“ herauszufühlen und sie mit wenigen breiten, markigen Zügen zur Darstellung zu bringen. Bismarck und Moltke haben es ihm aber hauptsächlich angethan. Von dem Reichskanzler hat er zur Zeit noch ein zweites Porträt in Arbeit, aber in völlig andrer Auffassung. Der Fürst sitzt hier in seinem Kürassierüberrock auf einem Stuhle und macht in Dreiviertel-Profil einen finsteren, aber weniger niederschmetternden Eindruck. So etwa mag man sich ihn denken, wenn man einen Bericht über seinen Verkehr mit den Parlamentariern liest. Und in der That läßt ja jede Persönlichkeit mehrere Auffassungen zu, wie viel mehr eine so ge-

waltige Individualität! Das eben Gesagte gilt auch von dem zweiten der in Rede stehenden großen Männer. Die Nationalgalerie besitzt bereits seit Jahren einen Lenbach'schen Moltke, bei welchem der Künstler wohl den Chef des großen Generalstabs in seiner unnachahmlichen Ruhe und Schlichtheit im Sinne gehabt hat. Jetzt sehen wir auf der Staffelei desselben Künstlers den Grafen Moltke als Schlachtenlenker, den Kopf zur Seite gewendet, so daß das unbeschreiblich schöne Profil deutlich hervortritt; das kühne Auge sprüht Feuer und Klarheit: man sieht es diesem Haupte an, daß seinen Plänen und Anstrengungen der Sieg gelingen muß.

Es giebt auch ein weibliches Heldenthum. Welche Befriedigung muß es dem Künstler gewähren, daß er im Stande ist, eine der größten und edelsten Frauennaturen durch die Mittel seiner Kunst der sicherlich dankbaren Nachwelt zu erhalten. Die Gräfin Maria von Schleinitz, deren hohe Schönheit durch den Ausdruck des intensivsten Geisteslebens, des aufopferndsten Enthusiasmus und unbeschreiblicher Grazie nur noch gewinnt, bietet dem Künstler auf's Neue Gelegenheit, einen seiner größten Triumphe zu feiern. Denn freilich mag ein Porträtist selten vor einer schwereren Aufgabe gestanden haben, als es die ist, eine so inhaltreiche, lebendige und sprechende Physiognomie auf die Leinwand als etwas Dauerndes und Festes zu bannen. Jedes geringere Talent würde hier in Gefahr gerathen, bloß eine Maske von photographischer Treue zu liefern, kein Kunstwerk. Aber Lenbach kann sich so in das innerste Wesen eines Menschen vertiefen, daß es ihm gelingt, alle wesentlichen seelischen Kräfte durch die reichen Mittel seiner Palette uns vor Augen zu führen. Der Maler wird hier zum Psychologen im höchsten Sinne des Wortes, zum Philosophen. Seit den Tagen der großen Maler haben wir hier wieder einen Porträtisten, der es versteht, uns aus den verborgenen, zum Theil widersprechenden seelischen Eigenschaften des Menschen ein sofort begriffenes Ganzes zusammenzudichten und uns mit einem Schlage die Erkenntniß zu verschaffen, die wir im gemeinen Leben oft erst nach langer Uebung, bisweilen gar nicht erwerben.

Uebrigens beschränkt Lenbach seine Kunst durchaus nicht auf Menschenerscheinungen wie die oben genannten; von dem Heldenthum führt er uns viele Stufen hinab bis ins Behagliche und Unbedeutende, versteht aber überall unser Interesse für sein Objekt zu erwecken. So hat er eine junge englische Dame mit herrlichem, röthlich blondem Haar in rothsammtnem Gewand im Stil der italienischen Renaissance gemalt; die Weise der Auffassung erinnert an Palma vecchio. Trefflich wirkt der ausdrucksvolle, im Profil dargestellte Kopf eines alten Mannes mit weißem Vollbart, den er ebenfalls kürzlich vollendet hat. Wie das Gerücht geht, gedenkt Lenbach auch eine bekannte Persönlichkeit der Berliner haute finance abzukonterfeien, und es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, daß es ihm auch dabei gelingen wird, Interesse für seine Darstellung zu erregen.

B. Förster.

Aus der Dresdener Gemälde-Galerie.

Des Werthes und der Bedeutung der Dresdener Gemälde-Galerie eingedenk, hat die sächsische Regierung von jeher diesen Schatz mit Sorgfalt gepflegt; insbesondere muß man der Gegenwart nachrühmen, daß sie in regster Weise bemüht ist, die Sammlung zu konservieren und weiter zu entwickeln. Seit den Gründungszeiten der Galerie sind keine so umfänglichen Erwerbungen gemacht worden, wie in dem letzten Jahrzehnt. Hand in Hand mit den Erwerbungen gingen neue Einrichtungen, um die Gemälde vor allen nachtheiligen äußeren Einflüssen zu sichern, wie zugleich um dieselben der Beschauung näher zu rücken und sie dem Studium und Genuß so nutzbar wie möglich zu machen. Die zahlreichen Ankäufe der letzten Jahre erheischten eine räumliche Erweiterung der Sammlung. Dieselbe wurde möglich, indem man die beiden in der Nähe, an den beiden Enden des Museumsbaues liegenden Zwinger-Pavillons mit zur Galerie zog. Die beiden geräumigen und mit gutem Lichte versehenen Pavillons wurden durch Scherwände zweckentsprechend zur Aufnahme von Gemälden hergestellt und mit dem Museum durch bedeckte Gänge verbunden. In dem nordwestlich gelegenen Pavillon, der ehedem als Atelier benutzt wurde, haben hauptsächlich untergeordnetere Werke der italienischen Kunst Platz gefunden, darunter einige größere Bilder, wie von Bat. Pittoni u. A., die man bisher wegen Raummangel nicht aufstellen konnte, die aber, wenn auch von geringem künstlerischen Werthe, doch immerhin von kunstgeschichtlichem Interesse sind. Ebenso wurden in dem anderen, nordöstlichen, Pavillon die deutschen, niederländischen und holländischen Gemälde untergebracht bis auf die Elite derselben, welche in den Hauptsälen des Museums prangt. Auch hier gelangt so mancher seltene Meister zur besseren Geltung als in den Kabinetten der zweiten Etage, in welchen die Mehrzahl der genannten Bilder bisher gedrängt aufgehängt war. Man hat durch die Einrichtung dieser Pavillons nicht nur die in denselben untergebrachten Bilder günstiger placirt und überhaupt den sogenannten „Vorrath" auflösen, d. h. alle im Besitze der Galerie befindlichen Gemälde zur Aufstellung bringen können; man hat dadurch namentlich auch die Hauptsäle der Galerie entlastet und so manchem Meisterwerke ersten Ranges zu mehr Luft und Licht und überhaupt zu einem besseren Platze ver-

helfen. Zudem wurde, durch die Translokation der älteren deutschen und niederländischen Schulen, die Möglichkeit dargeboten, der lebenden Kunst, der modernen Abtheilung der Sammlung, durch eine vortheilhaftere Aufstellung gerecht zu werden. Letztere Abtheilung befand sich bis jetzt größtentheils in dem nordöstlichen Pavillon. Gegenwärtig hat man derselben in dem zweiten Stockwerke des Museums acht mit einander verbundene größere und kleinere Räume anweisen können, wo der Besucher durch die Nachbarschaft der alten, einer anderen Zeit und Kunstanschauung angehörenden Bilder weniger zerstreut wird und den neueren eine gesammelte Betrachtung widmen kann.

Die moderne Abtheilung ist in kürzester Zeit zu einer stattlichen Sammlung emporgewachsen; zunächst durch die ihr vergönnten finanziellen Mittel und durch eine zweckentsprechende Verwendung derselben; sodann auch dadurch, daß man das Princip hat fallen lassen, nur von sächsischen Künstlern Bilder zu kaufen. Nachdem man die Hauptlücken der Galerie alter Meister auszufüllen gesucht, neuerdings auch keine Gelegenheit zu weiteren Erwerbungen für dieselbe sich dargeboten, hat die Verwaltung seit mehreren Jahren die verfügbaren Mittel auf Verstärkung der genannten Abtheilung verwendet und für letztere eine Reihe recht glücklicher Acquisitionen gemacht. Ein Ueberblick über den gegenwärtigen Bestand der Sammlung, oder doch wenigstens über die Haupterwerbungen der drei letzten Jahre, wird für die Kunstfreunde nicht ohne Interesse sein.

Die Sammlung enthält jetzt weit über 100 Oelgemälde, welche nicht nur die Entwickelung der Dresdener Schule, sondern überhaupt auch annähernd die der neueren deutschen Malerei in ihren Hauptphasen veranschaulichen. Besonders gilt letzteres von der Landschaftsmalerei. Dieselbe beginnt mit dem noch in Manier befangenen Joh. Chr. Klengel und mit C. Dav. Friedrich, in dem zuerst wieder, wenn auch bei ziemlich dekorativer Behandlung und zu sentimentaler Auffassung, das Element der Stimmung auftritt. Hieran schließen sich Joh. Chr. Cl. Dahl, Ernst Oehme und Ludwig Richter. Von Letzterem finden wir eine Frühlingslandschaft mit einem Brautzug und eine Abendlandschaft: die Ueberfahrt am Schreckenstein; zwei Bilder, welche mit den einfachsten Mitteln eine tief poetische und zugleich echt künstlerische Wirkung erzielen und die jeder Zeit als Perlen der Sammlung gelten werden. Unter den zahlreichen und guten Arbeiten der Richter'schen Schüler ist ein schön gezeichnetes, edel komponirtes Bild von dem in Rom verstorbenen Franz Dreber hervorzuheben, der mit H. Gärtner die historische Landschaft vertritt. Zudem gelang es neuerdings, von einem der bedeutendsten deutschen Idealisten, von Fr. Preller dem Aelteren, der Sammlung ein Oelgemälde zuzuführen. Letzteres, eine Meeresküste, ist eine Frucht der von dem Künstler in den 10er Jahren unternommenen norwegischen Studienreise. Stumm und dräuend blickt das graue Felsenriff auf die machtlos ankämpfenden Wogen herab; den melancholischen Eindruck der Scenerie verstärken einige auf den Wellen treibende Schiffstrümmer. Das Ganze ist mit großer Sorgfalt und Wahrheit durchgeführt. Auch von dem jüngeren Preller, welcher mit viel Eifer und Talent seinem berühmten Vater nachstrebt, ist ein ernstes Bild aus dem Sabiner Gebirge, das Kloster S. Scolastica in seiner wildromantischen Lage, vorhanden. Noch folgt V. Ruths, in einer Landschaft von edlem Eindruck, der idealen Richtung, welcher sich auch L. Gurlitt in einer glänzenden Vedute zuneigt, die uns das portugiesische Kloster Busaco in der Stille und Einsamkeit abendsonnenbeschienener Berge vorführt. Als eine der werthvollsten Bereicherungen der Sammlung ist ferner eine Landschaft von A. Calame zu bezeichnen. Es ist ein von niederen Bergen eingehegtes, theilweise bewaldetes Thal, in dessen Mitte vorn eine Gruppe mächtiger Eichen sich erhebt; ihre Wurzeln bespült ein Fluß, der zwischen Felsblöcken dahin rauscht, während ein Windstoß, der Vorbote eines heranziehenden Wetters, die Wipfel zerzaust. Eine ernste, große Naturauffassung geht mit einer vollendeten Technik in dem schönen Bilde Hand in Hand. Dasselbe gehört zu den besten Arbeiten des Meisters. Es wurde ursprünglich für einen Herrn Barnadacki in St. Petersburg gemalt und befand sich später in der Galerie Stroußberg in Berlin.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

* **K. Bernh. Stark's Handbuch der Archäologie**, das Lebenswerk des vor wenigen Monaten in Heidelberg verstorbenen ausgezeichneten Gelehrten, dessen Erscheinen durch den beklagenswerthen Tod des Autors unterbrochen wurde, hat nun wenigstens einen theilweisen Abschluß erhalten. Die erste Abtheilung des Werkes, welche die Systematik und Geschichte der Archäologie umfaßt, fand sich unter den Papieren des Verfassers nahezu vollendet vor, so daß eine befreundete Hand sie nach dem Wunsche des Entschlafenen zum Abschluß bringen konnte. Wir werden auf das inhaltreiche Buch, dessen kein Forscher und Studirender der einschlägigen Disciplinen fortan wird entrathen können, in einer ausführlichen Besprechung zurückkommen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

* **An der Düsseldorfer Kunstakademie** ist mit diesem Frühjahr versuchsweise eine neue Organisation bis auf Weiteres in's Leben getreten. Einen eigentlichen Direktor hat die Anstalt bekanntlich schon seit dem Abgange E. Bendemann's im Jahre 1867 nicht mehr besessen. Das Direktorium wird nun in Zukunft aus drei Mitgliedern, nämlich dem jeweiligen Sekretär und zwei alljährlich vom Lehrerkollegium gewählten Professoren bestehen. Als Sekretär fungirt gegenwärtig der Kupferstecher Prof. E. Forberg. Aus der ersten Wahl des Kollegiums sind die Professoren W. Sohn und P. Janßen als Mitglieder des Direktoriums hervorgegangen, und der Kultusminister hat diese Wahl be-

stätigt. Das Direktorium hat Herrn P. Janßen die Geschäfte des Vorsitzenden übertragen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Düsseldorfer Kunst- und Industrie-Ausstellung wird, nach neuerer Bestimmung, am 9. Mai eröffnet werden, also sechs Wochen später, als ursprünglich beabsichtigt war. Ueber die Vorbereitungen des groß angelegten Unternehmens berichtet ein Korrespondent der Köln. Zeitg. Folgendes: Der Raum, den die Ausstellung umfaßt, ist etwa um ein Drittel größer geworden, als man ihn sich anfangs gedacht hatte. Bei der Berliner Ausstellung v. J. 1879 betrug die bebaute Fläche 21,000 qm., in Düsseldorf stehen 42,000 qm. unter Dach, und während in Berlin das gesammte Ausstellungsterrain 60,000 qm. groß war, mißt das Düsseldorfer 170,000 qm. Die Versicherungssumme der Ausstellungsgegenstände beträgt rund 10 Millionen Mark. In Berlin betrug die Versicherungssumme 3½ Millionen. Bei der Konkurrenz über den Entwurf zu einem Diplom trug Architekt Hartung in Berlin den Sieg davon, für den Entwurf zu einer Medaille wurde Professor A. Schmitz in Düsseldorf der erste Preis zuerkannt. Mit der inneren Ausschmückung des Hauptgebäudes ist man bereits ziemlich weit vorgeschritten. Dieselbe wird gruppenweise einheitlich gehalten. Ursprünglich hatte man geglaubt, die ganze Ausstellung von Eisenbahnwagen im Hauptgebäude neben der Maschinenhalle unterbringen zu können. Der Zudrang indeß zu beiden Ausstellungsgruppen war so stark, daß man im letzten Augenblicke noch eine eigene Halle für die Wagenausstellung herstellen mußte. In der Kunstausstellung, welcher die schönsten Räume der Haupthalle eingeräumt sind, prüfen die Maler eifrig die Raum- und Lichtverhältnisse. Die Zahl der angemeldeten und fortwährend eintreffenden Gemälde ist so groß, daß die Jury Mühe haben wird, manche freundliche Regung eines guten Herzens gegen einen ausstellenden Künstler den Beschränkungen, welche der verfügbare Raum auferlegt, unterzuordnen. Die deutsche Kunstgenossenschaft darf sich jedenfalls beglückwünschen, in dem Vorsitzenden und hauptsächlichsten Schöpfer der Düsseldorfer Ausstellung, H. Lueg, den Mann gefunden zu haben, der ihr eine so brillante und mit allen Bürgschaften auch des materiellen Erfolges umgebene IV. Gesammtausstellung erleichterte, ja, recht eigentlich ermöglichte; wie denn auch umgekehrt die Kunstausstellung für viele Fernstehende ein Hauptanziehungspunkt für die Ausstellung selbst sein wird. Die gesammten ausgedehnten Anlagen der Ausstellung werden Abends durch 15 elektrische Lichter erhellt werden. Für den Betrieb der dynamo-elektrischen Maschinen wird ein besonderer Bau errichtet. Natürlich befindet sich in der Ausstellung Post- und Telegraphen-Amt und jeder denkbare Komfort. Da sind die elegantesten Garderobe-, Toilette-, Wasch- und namentlich Badezimmer, Konversations-, Rauch- und Lesesäle und dergleichen. Natürlich wird auch ein Arzt in der Ausstellung Wohnung nehmen und jederzeit zu etwa nöthiger Hülfeleistung zur Hand sein; kurzum die Gesammtanlage der Ausstellung ist eine so glückliche und bis in's kleinste berechnete, daß man an den schönen Sommertagen am besten thun wird, früh morgens die Ausstellung aufzusuchen; man wird schwerlich Lust bekommen, noch auch irgend ein Bedürfniß empfinden, dieselbe vor spät abends zu verlassen. So geräumig und schön sind die Anlagen, so sorgsam ist jedes mögliche Bedürfniß vorbedacht. Wer vor einem halben Jahr die Anlagen des Zoologischen Gartens in Düsseldorf besucht hat, dem war wohl schwer einzureden, daß dieselben heute so aussehen würden, wie es, Dank rastloser Energie und Umsicht weniger thatkräftiger Männer, der Fall ist.

* **Der Salon Miethke in Wien** wurde kürzlich durch mehrere werthvolle Bilder bereichert, von denen wir in erster Linie drei Landschaften von dem seit Jahren in Paris lebenden österreichischen Maler Eugen Jettel namhaft machen wollen. Die erste derselben, „Kühe am Wasser" betitelt, hat ein Rousseau'sches Gepräge, womit wir ihr aber keineswegs die Originalität absprechen wollen; in der Haltung verwandt ist die „Holländische Dorfstraße", ein Bild von ernster, geschlossener Wirkung, während das Motiv der dritten Landschaft, „Strand bei Villerville" (Normandie) den Ausblick auf das Meer und die weitgedehnte Küste eröffnet und dem Künstler Gelegenheit bot, seine Meisterschaft in der Darstellung des zerstreuten Lichts, der dämmerigen Fernen und sonnendurchglänzten Wolkenschleier zu bewähren. — Für kurze Zeit war dem Salon ein kleineres, köstliches Bild von H. Siemiradzki einverleibt, „Er und sie" betitelt und gleichsam ein Gegenstück zu der von uns letztes Jahr publicirten „Idylle" von Alma Tadema. Am hohen Strande von Capri, unter einem alten Olivenbaum, sehen wir einen feurigen jungen Römer um die Gunst eines blonden Mädchens werben, deren einsame Hütte links im Gebüsche steht. Die anmuthige Kleine wiegt in nachlässiger Haltung einen Zweig in ihrer Hand und leiht der Beredsamkeit ihres Anbeters williges Gehör. Der Künstler hat die schön komponirte Gruppe mit allen Reizen seiner Detailmalerei ausgestattet und kommt in dem Stück sonnenbeglänzten Meeres, das rechts in der Ferne blaut, unseren besten modernen Landschaftern gleich. — Die Münchener Schule hat auch wieder einige vorzügliche Beiträge geliefert: so Gabr. Max noch ein blondes Mädchenköpfchen, in ¾ Profil nach rechts gewandt, von zartestem koloristischem Reiz; H. Lossow eine junge Dame im Morgenhäubchen, welche mit wahrer Andacht einen prächtigen Blumenstrauß bindet, und mit ihrer Umgebung von kostbaren Möbeln, Decken, Tapeten und Quincaillerien sich selbst zum schönsten Farbenbouquet vereinigt; A. Lüben endlich eine Scene aus dem bayerischen Gebirge, zitherspielende und singende Holzknechte im Wirthshause, mit vortrefflich gezeichneten Charakterköpfen à la Defregger. — Unter den fremden Gästen sei schließlich noch Luigi Crosio (Florenz) hervorgehoben, der uns in den Salon einer vornehmen Mutter führt, welche sich von ihrem fünfjährigen Mädchen beim Garnabwickeln helfen läßt. Nicht die Freude der Mama und die Gelehrigkeit der Kleinen bilden jedoch den eigentlichen „Inhalt" des Bildchens, sondern die duftigen Farben der Kleider- und Möbelstoffe, der zarte Parfum der eleganten Welt, welchen das Ganze athmet, und der ohne Zweifel seine Liebhaber in das gerechteste Entzücken versetzen wird.

Dem Hohenzollern-Museum in Berlin sind kürzlich mit Genehmigung des Kaisers zwei von G. Schrader ausgeführte, vorzüglich gelungene Porträt-Büsten des Königs Friedrich Wilhelm III. und der Königin Luise einverleibt worden. Die Büsten sind aus einer gelblichen Thonmasse hergestellt und stammen, wie das „Berl. Fremdbl." schreibt, aus dem Schlosse Gorgier im Kanton Neuenburg. Bisher im Besitze der Grafen Pourtales-Gorgier, sind sie, nachdem diese Familie seit einer langen Reihe von Jahren nach Paris übergesiedelt, im vorigen Jahre mit dem Schlosse in anderen Besitz übergegangen und nebst anderen Raritäten in der Versteigerung von dem Gutsbesitzer Julius Wald in Basel erworben worden, der sie dem Kaiser Wilhelm zum Geschenk gemacht hat.

Das Museum Van der Hoop in Amsterdam wird in Folge letztwilliger Verfügung der Wittwe Van der Hoop eine ansehnliche Bereicherung durch 22 Bilder von modernen Meistern erfahren, unter denen besonders hervorzuheben sind: J. C. Schotel, B. C. Koekkoek, J. Kobell, A. und J. van Strij, A. Waldorp, J. A. und C. Kruseman, A. Schelfhout, N. de Keyzer, A. Calame, C. G. Haanen, F. de Brackeleer, A. van der Hulst. Außerdem hat die Verstorbene der Stadt Amsterdam ein Bildniß ihres Gatten vermacht.

In Amsterdam findet im Herbst d. J. die 34. städtische moderne Kunstausstellung statt, und zwar dieses Jahr im Universitätsgebäude, da die gewöhnlichen Räumlichkeiten nicht zur Verfügung stehen. Die Dauer der Ausstellung ist auf den 20. September bis 25. Oktober festgesetzt.

Vermischte Nachrichten.

Aus Olympia meldet ein Telegramm die glückliche Auffindung der zu dem Hermes des Praxiteles gehörigen Figur des Dionysosknaben.

Berlin. Der Ausbau des Gebäudes der Gewerbe-Akademie an der Königgrätzerstraße soll während der nächsten Monate so gefördert werden, daß die Eröffnung der

Lehrcurse in den Räumen am 1. Oktober d. J. und die vollständige Ausstattung des Gebäudes bis zum 1 April 1881 erfolgen kann. Die Baumeister Gropius und Schmieden, denen der Bau in Entreprise gegeben war, haben denselben vor dem kontraktmäßig festgestellten Termine zu Ende geführt.

E. v. H. **Kronleuchter für das Münchener Rathhaus.** Im L. A. Riedinger'schen Etablissement zu Augsburg wurde der Kronleuchter für den Saal des neuen Münchener Rathhauses nach dem Entwurfe von Prof. Hauberrißer, dem Erbauer desselben, in Bronzeguß ausgeführt, wofür Prof. Halbreiter die Modelle und Figuren fertigte. Durch diese vereinten Kräfte wurde ein Meisterwerk prachtvoller und zierlicher Gothik geschaffen, das sich getrost neben die Werke unserer Väter stellen darf und nicht nur den genannten Künstlern und dem Riedinger'schen Etablissement, sondern auch Augsburg, dieser in früher Zeit so geschätzten Stätte blühender Kunst und Kunstindustrie, zum Ruhme gereicht. Die Arbeit besteht aus einem mit ornamentirtem Helm gekrönten Thurme, dessen oberes durchbrochenes Stockwerk die edle Gestalt der Munichia enthält, und aus dessen zweitem Stockwerk sechs dreieckige Kapellchen herausgebaut sind, in welchen die reizenden allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, Wahrheit, Treue, Wissenschaft, Wehrkraft und des Handwerks stehen. Aus dem Thurme entwickeln sich organisch vierundzwanzig mit Weinlaub, Trauben und aufgesetzten Bouquets geschmückte Arme, die vereint 120 Flammen spenden. Obgleich der ganze Leuchter eine Höhe von 3 m und eine Breite von 2 m. mißt, giebt er doch den Eindruck der größten Zierlichkeit und Leichtigkeit und muß, wenn alle Flammen brennen, einem strahlenden Christbaume gleichen. Allerdings wird er an seinem Bestimmungsorte über einer Höhe von 3 m. schweben, wodurch manches von der fast filigranartig zarten Arbeit dem Auge vielleicht verloren gehen wird. Aber die schöne Gliederung der Hauptformen, und besonders seine Eigenschaft als Lichtcentralpunkt wird hierfür ausgleichend wirken. Die Bronzeoberfläche wurde nicht, wie früher gebräuchlich war, mit Säuren behandelt, sondern in der Naturfarbe durch Handarbeit glänzend hergestellt. Wenn man die komplicirte und fleißige Arbeit sieht, ist es nicht mehr überraschend zu hören, daß sie 7070 Wertstunden in Anspruch nahm.

Berichte vom Kunstmarkt.

Die Versteigerung der Sammlung Demidoff in San Donato.

S. Nachdem vom 1. März an vierzehn Tage lang die Besichtigung der sämmtlichen Räumlichkeiten des Palais in San Donato bei Florenz und der darin aufgestellten und zum Verkauf gelangenden Kunstschätze in liberalster Weise freigegeben worden war, ist in den drei aufeinanderfolgenden Tagen des 15., 16. und 17. März die Versteigerung der Gemäldesammlung vor sich gegangen. In den Tagen vom 18. März bis zu Ende folgte sodann der Verkauf der Silbersachen, Vasen, Kandelaber, der antiken Bronzen, der aus der Zeit vom 15.—18. Jahrh. stammenden Möbel der Robbia-Arbeiten und Marmorskulpturen, wie der reichen Sammlung von sächsischem, chinesischem, Wiener, Sèvres- u. a. Porzellan und der Collection alter Stoffe und Stickereien; im Monat April folgen die modernen Gemälde, Aquarelle und Stiche, wie die weiteren modernen Kunstgegenstände, und im Mai soll die Bibliothek den Verkauf beschließen.

Der Andrang des Publikums war in den ersten Märztagen geradezu ein immenser (48,500 Besucher nach der „Nazione"), und das Ausland hatte dazu ein mächtiges Kontingent gestellt, zu dessen Beförderung nach dem etwa 1/4 Stunde vor der Stadt gelegenen Palais die verfügbaren Gefährte kaum ausreichten. Auf eine Schilderung der reichen, wahrhaft fürstlichen Ausstattung des weitläuftigen, von schönen Parkanlagen eingeschlossenen Besitzes, der in wenig Wochen sich seiner sämmtlichen Schätze entledigt haben wird, kann hier um so mehr verzichtet werden, als eine diesbezügliche erschöpfende Besprechung in dem Pariser Kunstblatt l'Art (von Nr. 222 an) bereits veröffentlicht ist und aus diesem wohl den meisten unserer Leser bekannt sein dürfte. Das meiste Interesse wird der Verlauf, den die Versteigerung der Gemäldesammlung genommen, beanspruchen. Ihre Schätze an Werken der holländischen, flamändischen, französischen, italienischen und spanischen Schule hatte ein eben so zahlreiches, wie distinguirtes Publikum in den großen Ballsaal des Palais gelockt. Als Leiter der Versteigerung fungirten die Herren Charles Pillet und Viktor Leroi aus Paris. Am 1. Tage wurde eine Summe von über 400,000 Lire erzielt, am 2. und 3. Tage, für welche die werthvollsten Stücke aufbehalten blieben, zusammen über 2 1/4 Million, so daß das Gesammtergebniß sich auf ca. 2 3/4 Millionen Lire belaufen wird. Erworben wurde unter Anderem Bellangé's „Rückzug aus Rußland" von Baron Georg Levi, Gérard's „Napoleon I." für Se. Majestät den Kaiser von Rußland und Backhuysen's „Sturm" (Nr. 1042) für den Großfürsten Michael von Rußland, Gérard's „Königin von Westfalen" für Ihre Majestät die Königin von Württemberg. Greuze's „Junger Landmann" (Nr. 1473) und Salomon Ruysdael's „Maasufer" erstand ein reicher Amerikaner, Hr. Wanderbilt, Steen's „Familienconcert" der Baron d'Oms. Huet's „Schäferscene" und Greuze's „Junges Mädchen" (Nr. 1475) fanden ihren Liebhaber in dem Londoner Antiquar William Agnew, Rubens „Landschaft" (Nr. 1117) im Prinzen Reuß. Baron Nathanael Rothschild kaufte Berghem's „Der Halt" (Nr. 1138), die „Frau des Bürgermeisters" von Th. de Keyser und Teniers' „Der verlorene Sohn", das Museum in Boston Metzu's „Pfandverleiher". Hobbema's „Mühlen" und Rubens' „Porträt des Spinola" erstand Madame Berners u. s. w.

Wir geben in Nachstehendem die vollständige Liste der an den drei bezeichneten Auktionstagen verkauften Werke:

Katal.-Nr.	Gegenstand.	Lire ital.
	15. März 1880.	
273	Bellangé, H., Rückzug aus Rußland angesetzt mit 4000	2700
1916	—— Episode aus dem Rückzug von Moskau.	10000
1039	Beeldemaker, Ochsen-Studie	3100
1032	Berckheyde, G., Marktplatz von Haarlem angesetzt mit 7000	1750
782	Boucher, F., Vertumnus und Pomona angesetzt mit 15,000	5100
1150	—— Kinder, mit Blumen spielend angesetzt mit 6000	4050
1151	—— Aschenbrödels Erwachen	3500
1479	—— Die Wäscherinnen ang. m. 10,000	5000
1112	Brekelencamp, Q. van, Inneres einer Apotheke (bez. 1638)	3300
773	Callet, A. F., Porträt Louis' XVI. .	10000
771	Champaigne, Ph. de, Porträt einer Magistratsperson	3500
371	Clouet, François, Porträt Pierre Guitlier's (bez. Inschrift und 1562) angesetzt mit 4000	2000
372	—— Porträt von Gaston de Foix angesetzt mit 8000	1000
1119	Coypel, N. N., Geburt der Venus . . .	2250
1439	Drouais, F. H., Porträt einer sitzenden Frau . . . angesetzt mit 10,000	8700
1111	—— Frauenporträt . . ang. mit 6000	10000
1136	Fragonard, J. H., Porträt der Vicomtesse de Stormont	6100
1118	—— Der Widerstand (la résistance) . .	3050
1113	Freudenberg, S., Das Horoskop . . .	1100
1114	—— Das eingetroffene Horoskop . . .	1150
1176	Frey, J. J., Ms du Chatelet (in Pastell).	1250
270	Gérard, B. F., Napoleon I. (im Kostüm vom 2. Dec. 1804) . ang. m. 3000	6000
271	—— Jérôme, König von Westfalen angesetzt mit 1000	400
272	—— Königin von Westfalen	500
958	—— Königin von Westfalen (Katharina von Württemberg) . ang. m. 5000	2050
959	—— dieselbe . . . ang. m. 5000	1700
960	—— Madame Lätitia Bonaparte angesetzt mit 6000	5100
1478	Gillot, Claude, Das Bouquet.	1300
963	Grenier, F., Abschied Napoleon's von Marie Louise (1813)	900
1470	Greuze, J. B., Knabe . . ang. m. 4000	3000
1471	—— Die Lieblingsvögel ang. m. 20,000	18000
1472	—— Porträt des Malers ang. m. 10,000	6500
1473	—— Junger Landmann ang. mit 25,000	27000
1474	—— Kleines Mädchen	12050
1475	—— Junges Mädchen . ang. m. 10,000	10000
1445	Huet, J. B., Schäferscene	5600
1101	Huysum, J. van, Vase mit Blumen ang. m. 20,000	23000
1777	Jeaurat, Et., Die Krapfenverkäuferin . .	500
1063	Kalf, W., Das Dessert . ang. m. 5600	2900
1125	Keyser, Th. de, Frau des Bürgermeisters ang. m. 8000	9600
957	Kinson, König von Westphalen	250
966	Kneller, Sir G., Porträt Karl's II. . .	2450
1142	Lagrenée, J. F., Ms. de Noailles ang. m. 3000	5000
969	Lampi, J. B., Kaiser Paul I. von Rußland ang. m. 3000	950
968	—— derselbe . . . . ang. m. 1000	380
1771	—— Träumerei (Rêverie)	620
1110	La Tour, M. Quentin de, Männliches	
1180	Porträt (in Pastell) . ang. m. 5000	8200
	Ledoux, Mlle., Träumerin (Rêveuse) .	1500
1774	—— Junges Mädchen	280
1146	Le Nain, Mathieu, Männliches Porträt .	7000
1100	Loo, Jakob van, Der Student	1100
974	Lucas, da Gros, Bonaparte I. Konsul .	200
281	Manzaisse, J. B., König von Rom . . .	580
1057	Mieris, Frans van, Der Fischer (bezeichnet 1672)	5000
1775	Morland, G., Die beiden Kutscher . . .	2900
1069	Murant, E., Das Schloß	750
1437	Nattier, J. M., Porträt von Tocqué. ang. m. 8000	5050
1033	Netscher, Constantin, Porträts	650
1048	Netscher, Kasp., Seifenblasen	3300
278	Raffet, A., Schlacht von Waterloo . .	4550
780	Rigaud, H., Porträt eines Edelmannes .	1000
1383	Robert, Hubert, Die Wäscherinnen	
1384	—— Wasserfall von Tivoli } . ang. m. 20,000	17300
1385	—— Das Wasserschloß	
1386	—— Römische Ruinen	
1034	Ruysdael, Jakob van, Die Bleichen von Overveen . . . ang. m. 15,000	7800
1040	—— Canallandschaft mit Windmühlen (mit Monogramm) . ang. m. 10,000	5500
1133	Ruysdael und Wouverman, Ruinen (La Masure en Ruine) angesetzt mit 20,000	14000
1011	Ruysdael, Salomon, Ufer der Maas. (Monogramm und 1645) ang. m. 20,000	25100
1106	—— Maas bei Dordrecht (mit Monogr.) ang. m. 5000	6100
1123	—— Der Halt (bezeichnet mit Monogramm und 1667)	15000
776	Schall, Falle für Liebesgötter (le piège aux amours)	4000
777	—— Urtheil der Minerva	3500
1438	—— Die Lieblingstaube	3500
1127	Schalken, G., Die Kirschenverkäuferin . .	2150
1129	Seghers, D. und Schutt, Madonna . .	1050
964	Steuben, Charles, Napoleon und der König von Rom	2800
970	—— Peter der Große	520
1046	Tilborgh, G. van, Die Spione	3200
1043	Verelst, Simon, Stillleben. . .	500
961	Vernet, H., Napoleon (zu Pferde, bezeichnet 1815)	6500
962	—— Napoleon, der Gruft entsteigend . .	2100
1147	Watteau, F. Ant., Die Schaukel. (L'Escarpolette) . . . . ang. m. 20,000	10000
1070	Wynants und Lingelbach, Ruhe auf der Jagd	1550
1905	Vernet, H., Attaque bei Glatz	1050
1906	—— Napoleon's Einzug in Breslau . .	4000
	16. März 1880.	
1042	Backhuysen, L., Ein Sturm	820
1107	Berghem, Rückkehr von der Jagd . .	4300
1138	—— Der Halt (bez. 1657)	18200
778	Biset, E., Porträt eines Arztes	
779	—— Porträt einer holländischen Dame (Pendant) . . . . } . . .	4000
1064	Bloot, Peter de, Inneres eines Gehoftes.	1020
1052	Coello, A. S., Frauenporträt	2000
1058	Croos, J. van, Landschaft	2700
1061	Dyck, A. van, (?) Porträt des Grafen von Strafford, (bez. mit Schrift und 1627).	3000
1118	—— Porträt der Anna Cavendish . . .	150000
781	Flinck, Junges Mädchen, (bez. Aetatis 16. 1636)	6600
1029	Goyen, J. van, Ufer der Yssel (bez. mit Monogramm und 1648)	5200
1103	Hobbema, M., und Velde, A. van de, Die Mühlen	210000
1065	Jardin, Karel du, Vieh auf der Weide .	3200
1072	Janssen, C., gen. Janson van Keulen, Porträt eines Edelmannes	1000
1051	Jordaens, Jakob, Porträts	2050

Katal.-Nr.	Gegenstand.	[illegible]
1078	Jordaens, Hans, Der reiche Mann aus dem Evangelium (bez 1663) . .	620
1050	Kalf, W, Früchte und Gemüse	3400
1153	Kobell, J., Das Meer	530
1131	Koninck, Ph., In Geldern (Große Landschaft, bez. 1655)	10400
1124	Meer, J. van der, Der Geograph . .	22000
1128	—— Oeffentlicher Platz (place publique à la Haye)	6050
783	Meert, P., Junge Frau	850
1137	Metzu, Gabriel, Der Pfandverleiher (bez. 1654).	14000
1055	Musscher, M. van, Der Weise (bez. 1665).	920
967	Mytens, Daniel, Henriette von Frankreich, Gemahlin Karl's I. von England . .	650
1772	**Paulsen, Frauenporträt**	**400**
1056	Raet, J., Porträt eines Gelehrten . . .	750
1031	Ravestein, J van, Männliches Porträt .	680
1077	— Porträt einer jungen Dame . . .	1300
1075	Rubens, P P., Christus im Grabe Skizze	7900
1098	—— Plafond von Whitehall. Allegorie	11200
1117	—— Landschaft (mit den wasserschöpfenden **Mägden**)	**29000**
1118	—— Porträt von Spinola	81000
1047	Ruysdael, J. van, Der Denter (bez. 1617).	8100
1076	— Norwegische Landschaft mit Wasserfall (le Torrent	13000
1099	—— Landeplatz. (Entrée de ville) . .	11200
1111	—— Landschaft mit dem Schloß aus Fachwerk. (le Chateau)	18100
1054	Steen, Jan, Das Familienkoncert (bez. **1666**)	**34500**
1073	—— Ländliche Idylle	4900
1126	— Hochzeit zu Cana (bez. 1676) . . .	10600
1068	**Streek, J. van, Ein Frühstück. Stillleben.**	**1800**
1135	Teniers, D. und Brueghel J., Versuchung des heiligen Antonius.	4000
1030	Teniers, David, Der geschlachtete Ochse	16200
1119	— Der verlorene Sohn.	82000
1141	145 —— Die fünf Sinne	75000
1108	Terburg, Gerard, Männliches Porträt. Mann **in schwarzer Kleidung mit Spitzhut** (Marienburg?	13900
1049	— Die Mandolinspielerin	6300
1062	**Velde, A. van de, Die Tränke (bez. 1669).**	**48000**
1067	—— Vieh auf der Weide	3900
1116	Vieh auf der Weide (bez. 1664) . .	38000
1104	Wouverman, Ph., Das widerspänstige **Pferd**	**2100**
1115	- Der Trompeter.	19100
1130	— Schimmel mit dem rothen Sattel **(bez. 1668)**	**10000**

17. März 1880.

Katal.-Nr.	Gegenstand	[illegible]
1387	Allori, Angelo, il Bronzino, Portrat von Cosimo de' Medici	520
1356	**Andrea del Sarto (nach A. d. S.), Madonna**	**1150**
1579	Battoni, Pompeo, Jungfrau von Korinth, (l'invention du dessin)	2150
1727-1728	Bloemen, J. van (il Orizonte), zwei Landschaften, Pendants	680
1602	Bonifazio, Christus und die Samariterin.	3200
775	**Boucquet, Viktor, Männliches Porträt.** .	**420**
1807	**Bronzino (ihm zugeschrieben), Christus am** Kreuz	420
370	Cagliari, Paolo Veronese, Porträt der Gemahlin des Dogen	5800
1071	**Capelle, Jan van de, Windstille (bez. 1651).**	**33000**
1808	Cavalucci, A., Heilige. 2 Bildchen mit 8 männlichen und weiblichen Figuren .	620
1151	Cuyp, Albert, Dordrecht	11000
1136	**—— Die Maas. Nachtstück**	**1650**
1354	Dolce, Carlo, David mit dem Haupte des Goliath	1800
1358	—— Ecce Homo	310
1352	Domenichino (Zampieri), Heilige Katharina	5500
373	Schule von Ferrara XVI. Jahrhundert männliches Bruststück	530
1105	Hals, Frans, Porträt seines Sohnes Her**man Hals (bez. Aeta. 32. 1644)** .	**65000**
1037	Fyt und Glauber, Früchte und Wildpret in einer Parklandschaft (bez Johannes Fyt	18000
1904	**Giordano, Luca, Raub der Europa** . . .	**2200**
1066	**Hondius, Abraham, Tiger, ein Kaninchen zerreißend**	**200**
1074	Huysmans, J B., Gehölz	550
1802	Kollier, E., Varietas Stillleben, Musikinstrumente, Bücher ꝛc. (bez 1662) .	920
369	Lionardo da Vinci, Laura. Brustbild .	8000
1359	Longhi, Pietro, Porträt des Dogen Francesco Loredan Foscarini	520
785	**Lucatelli, Andrea, Dekorative Landschaft** .	**820**
786	—— Desgl.	850
1729	**Magnasco, Stefano, Sturm**	**1350**
1730	— Desgl	1350
1907	**Schule Mantegna's, Christus am Kreuz** .	**600**
1102	Maas, Nikolas, Das unterbrochene Gebet Alte Frau mit Gebetbuch	9600
1150	- — L'heureux enfant, sitzende Frau mit Kind Kostüm von Nord Holland. . .	85000
1060	- — Der Eifersüchtige	8500
1773	Mazzuola (Parmegianino), Mütterliche Erziehung	830
1357	Morone, G B., Porträt eines Dogen. .	210
1661	Mudo, Il, (J. F. Navarrete) Der Schutzengel	700
1045	**Ostade, A. van, Der alte Trinker** . . .	**7100**
1053	**—— Der alte Wein (alte Frau mit Glas).**	**9600**
1109	**—— Der Jubilar (bez. 1675)**	**145000**
1122	**—— Das unterbrochene Spiel**	**51000**
1134	—— Fest in der Scheune (1652) . . .	80000
1110	Ostade, Isaak van, Der Halt (bez. 1646.	29000
1351	Padovanino, Il, (A. Varotari), Porträt der Lucretia Marinelli (Inschrift und **1616)**	**480**
368	Parri Spinelli, Jungfrau mit dem Kind, **in Rosen**	**23500**
1776	**Ponte, Jacopo da (il Bassano), Noah und seine Familie, sich in die Arche einschiffend**	**800**
1353	—— Porträt des Anatomen Vesalius. (Inschrift und 1574)	700
1360	Pordenone (G. A. Licinio), Porträt eines Prälaten	200
1140	Potter, Paulus, Der Windstoß, kleine Landschaft	31600
1147	— Die Pferde des Stadthüters bez. 1653).	28000
1114	Rembrandt, (?) Junges Bauernmädchen (bez. 1645	123000
1120	—— Junger Mann in Rüstung . . .	102000
1146	**—— Lucretia (bez. 1664)**	**146000**
1139	—— Junge Frau.	137500
1152	—— Edelmann	2700
1044	**—— (nach Rembrandt), Porträt** . . .	**1900**
1135	— (ihm zugeschrieben), Kopfstudie eines alten Mannes	3200
1804	Reni, Guido (ihm zugeschrieben), Heiliger Johannes	110
1149	**Ruysdael, J. van, Die Farm.**	**4000**
1121	— Waldessaum	13250
1113	—— Schloß von Brederode	9500
1059	**Saftleven, Hermann, Die Landschaft mit den Holzhackern**	**840**
1806	**Tiepolo, Giov. Domenico, Heiliger Antonius**	550

Katalog-Nr.	Gegenstand.	Lire ital.
1601	Tizian, Offrande à la Déesse des Amours. Wiederholung des Madrider Bildes (Museo del Prado)	4100
1038	Velde, Willem van de, Die Flut . . .	1800
1036	—— Der Kanonenschuß	2100
1132	—— Scheveningen (bez. 1671)	8100
1731	Wittel (van Vitelli) Ansicht aus Venedig.	1100
1097	Wouwerman, Landschaft	11000
1355	Italienische Schule, Porträt Karl's V (Alte Kopie nach einem Bilde von Tizian)	460
1803	— Predigt Johannes des Täufers . .	500
1809	— Die Präsentation im Tempel . . .	120
1805	—— Plafondskizzen, 2 kleine Bildchen . .	400

F. D. S.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Apell, Aloys, Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der vorzüglichsten Kupferstecher des XIX. Jahrh., welche in Linienmanier gearbeitet haben, sowie Beschreibung ihrer besten und gesuchtesten Blätter. 8°. 33 Bogen. Leipzig, Danz. broch. Mk. 16. —.

Overbeck, J., Geschichte der griechischen Plastik. 3. Aufl. I. Halbband. 8°. 242 S. mit 53 Holzschnitten. Leipzig, Hinrichs. Mk. 7. —.

Petřina, H., Polychromie-Ornamentik des classischen Alterthums. Ein Vorlagenwerk für den Zeichenunterricht, zugleich eine Mustersammlung für die kunstgewerbliche Industrie. Erste Liefg. mit 10 Farbendrucktafeln. Folio. Troppau, Buchholz & Diebel. (Auf 12 Lieff. berechnet.) Mk. 8. —.

Stark, C. B., Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. 8°. 377 S. Leipzig, Engelmann.

Zeitschriften.

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 15 u. 16.
B. Plockhorst, Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um den Leichnam Moses'. — K. v. Piloty, Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus. — R. Assmus, Das Kloster auf dem Ottilienberge im Elsass. — F. Keller, Lohengrin's Sieg über Telramund. — F. Zvěřina, Ziegen in den mährischen Karpathen. — Knut Eckwall, Alberich und die Rheintöchter. — Herm. Schneider, Der Knabe Mozart und seine Schwester am Clavier. — F. A. Kaulbach, Studienkopf. — E. Detaille, „Salut aux blessés!". — Das grossherzogliche Residenzschloss in Schwerin. — F. Brütt, Eine Bauerndeputation — K. Schultheiss, Altdeutscher Jäger auf der Pürsch. — H. v. Angeli, Der Rächer seiner Ehre. — A. Lüben, Entwischt!

Christliches Kunstblatt. No. 3.
Das Denkmal der Königin Luise von Encke in Berlin. (Mit Abbild.) — Die 53. Ausstellung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1879. — W. Lübke, Geschichte der italienischen Malerei vom 4.—16. Jahrh.

Gewerbehalle. No. 4.
Gravirte Messingschlüssel, venezianische Arbeit aus der Mitte des 16. Jahrh. — Sammtgewebe der italienischen Renaissance. — Moderne Entwürfe: Büffet mit Wandverkleidung; Kandelaber; Consolentisch im Stile Louis' XIV; Ornamentale Füllung; Bilderrahmen.

Journal des Beaux-Arts. No. 5.
Beaux-arts et industries artistiques à Bruxelles en 1761, von A. Schoy. — Palais San Donato, J. Monari.

Kunstkroniek. No. 1 u. 2.
De beeldende Kunst in Denemarken. — Overzicht van de Geschiedenis der Bouwkunst.

Berichtigung.

In Nr 24. der Kunst-Chronik, Sp. 383, Z. 6 v. u. lies: „August Österrieth" (statt August Astenrieth).

Inserate.

Kunst-Auktion in Amsterdam.

Am Dienstag den 27. und Mittwoch den 28. April a. c. öffentliche Versteigerung im Auktionslokale „De Brakke Grond" der berühmten

Galerie moderner Oelgemälde

aus den Deutschen, Französischen und Holländischen Schulen, von weiland Herrn

Jhr. H. D. Hooft van Woudenberg van Geerestein in Amsterdam.

Prachtvolle Arbeiten von *Andreas* und *Oswald Achenbach, Alma Tadema, Bakker Korff, Béranger, Bisschop, Bles, Rosa Bonheur, Bosboom, Bouguereau, Brillouin, Calame, Cermak, de Dreux, Gallait, Girardet, Graeb, Gude, Gudin, Guillemin, de Haas, Hamman, Hoguet, Jsabey, Jsraëls, Jacobsen, Jacque, Jordan, Kobell, Koekkoek, Koller, Landelle, Leu, van Lerius, Leys, Melbye, Mélin, Meyer von Bremen, Louis Meyer, van Muyden, Pettenkofer, Robie, Rochussen, Roelofs, Ronner, Philippe Rousseau, Schelfhout, Scholten, Schotel, Siegert, Springer, Tesson, von Thoren, van Trigt, Troyon, Vautier, Verboeckhoven, Verlat, Verschuwe, Verveer, Waldorp, Otto Weber, Weissenbruch, Willems, Worms,* u. s. w.

Die Bilder werden drei Tage vor der Auktion zu besichtigen sein. Der Katalog ist von den Unterzeichneten zu beziehen. (Illustrirter Katalog 10 Mark.) (1)

van Pappelendam & Schouten.
Wolvenstraat 19, Amsterdam.

Grosse Kölner
Kupferstich-Auktion.

Soeben erschien:

Katalog der nachgelass. **Kupferstich-Sammlungen** des **Fräulein Jos. Cassinone** in Köln, sowie der Herren **Steuerrath Hauchecorne** in Köln, Professor **Mosler** in Düsseldorf, Maler **Thomas** in Aachen etc. — Pracht- und Grabstichel-Blätter, Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Zeichnungen, Portraits, Kupferwerke etc. 3908 Nummern. Versteigerung vom **12. bis 24. April.**

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne)
in Köln. (2)

Bildhauer und Architekten,

welche einer Kunstanstalt Entwürfe von Grabsteinen und Denkmälern liefern wollen, belieben gefällige Offerten sub S. 443 durch **Rudolf Mosse** in Hamburg einzureichen. Die Entwürfe sind für ein periodisch erscheinendes Werk bestimmt und finden weiteste Verbreitung; die Namen der Zeichner werden genannt. (2)

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck**, Leipzig, Goethestr.

Kataloge gratis und franco. (11)

J. Norroschewitz,

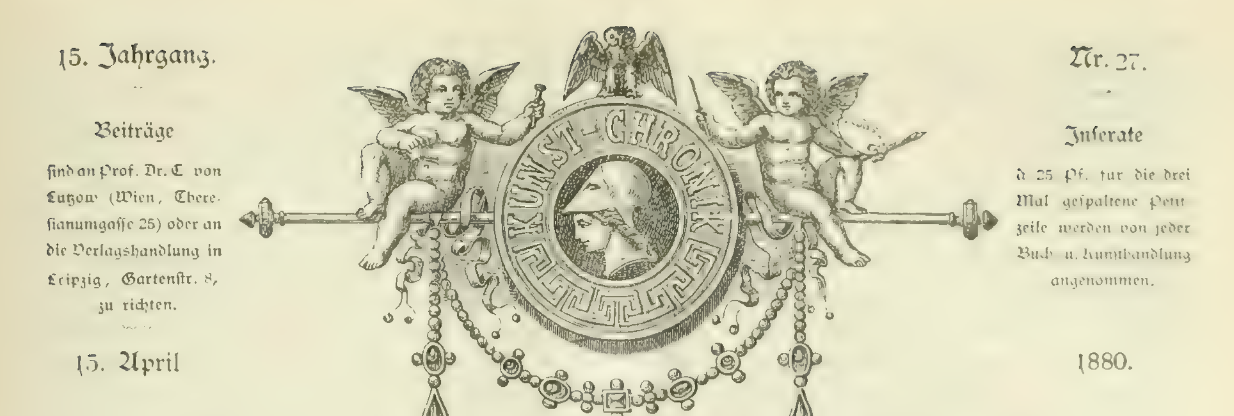
LEIPZIG, Kunsthandlung, Neumarkt 18,

empfiehlt sich

zum Reinigen und Restauriren

beschädigter Oel-Aquarell- u. Pastellbilder, Kupferstiche, Radirungen, Handzeichnungen etc. (3)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

15. April

Nr. 27.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zwei Schlachtenbilder großen Stils.

Wenn man die aufsteigenden Aeste an den kunstgeschichtlichen Entwickelungen genauer ins Auge faßt, so wird man in erster Linie zwei vorwärts treibende Kräfte entdecken: die Sehnsucht, das Ideal frei aus sich zu entwickeln, und den Trieb, die zu der äußeren Darstellung dienenden technischen Mittel ganz und voll zu bewältigen. Im ganzen italienischen Quattrocento sind beide Ströme neben einander erkennbar, wie dies besonders deutlich bei der Malerei der Florentiner zu beobachten ist, bis sie sich endlich am Schlusse des Jahrhunderts wieder in der gewaltigen Künstlernatur Lionardo's vereinigen. Je nach Stimmung und Individualität wird der einzelne Kunstforscher geneigt sein, einer der beiden Kräfte die erste Rolle in der Entwickelung der Kunst einzuräumen. Indessen erscheint ein solcher Streit in der That überflüssig; denn wo jemals Klassicität erreicht wurde, geschah es nur, weil man das Eine über dem Anderen nicht aus dem Auge verlor. Der Streit zwischen Realisten und Idealisten in der Kunst löst sich in eine höhere Einheit auf.

Mag man nun die Kunst unserer Tage beurtheilen, wie man will, der Charakter der Werdelust, der noch nicht geklärten Gährung steht ihr offenbar an der Stirn geschrieben; und die beiden Hauptströmungen der werdenden Klassicität treten auch hier deutlich genug hervor. Da man nun seit einiger Zeit vielfach die Technik der Malerei stark betont hat, und ein unverkennbarer Zug zum Realismus speziell die Berliner Schule durchdringt, so mag es gerade lohnen, auch einmal darauf zu achten, wo die großen Gesetze der Komposition, die ideale Seite dieser Kunst, der „große Stil", ihre Vertretung finden. „Denn der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes ist der Anfang und das Ende der Kunst. Man wird zwar nicht leugnen, daß das Genie, das ausgebildete Kunsttalent, durch Behandlung aus Allem Alles machen und den widerspenstigen Stoff zwingen könne. Genau besehen entsteht aber alsdann immer mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk, welches auf einem würdigen Gegenstande ruhen soll, damit uns zuletzt die Behandlung durch Geschick, Mühe und Fleiß die Würde des Stoffes nur desto glücklicher und herrlicher entgegenbringe."

Diese schlichten Worte des großen Herzenskündigers sollten eigentlich in den 70 Jahren, die seit ihrem Niederschreiben verflossen sind, schon zur Trivialität geworden sein; indessen auf wie manches technische „Kunststück" ließen sie sich nicht heute noch anwenden? Freilich, die Pflege des großen Stils steht nicht lediglich in dem Belieben des einzelnen Künstlers: es müssen ihm die großen Themata gestellt werden, an denen er seine ganze Kraft erproben kann, oder es müssen ihm wenigstens die Mittel geboten werden, der Ausführung solcher großen Themata nahe treten zu können. Hier liegt eine der schönsten und wichtigsten Kulturaufgaben der „Großen dieser Erde" und der Regierungen. Wie selten wurde sie bisher erkannt und erfüllt! Es ist erquicklich, melden zu können, daß es an solchen Aufgaben, daran die große historische Malerei sich emporranken kann, zur Zeit hier nicht fehlt. Von den großen monumentalen Bildern, welche Knille für die Universitätsbibliothek gearbeitet hat und noch arbeitet, war hier schon die Rede. Die Umwandlung des Zeughauses in eine preußische Ruhmeshalle und die Ausschmückung der Kuppel mit großen

historischen Bildern giebt einer Reihe der hervorragendsten Berliner Maler eine schöne Gelegenheit, die größten Momente der ruhmreichen preußischen Geschichte in monumentalen Kunstwerken zu behandeln. Dieses noch im Werden begriffene Waffen- und Trophäen-Museum, — eine der glücklichsten Schöpfungen der modernen Berliner Kunst, weil sie hier getragen wird von dem lebendigsten Interesse unseres Staates und Volkes, — wird seiner Zeit noch unsere speziellere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Heute wollte ich von zwei Bildern erzählen, die es mir zum angenehmen Bewußtsein gebracht haben, daß einer unserer tüchtigsten Maler, im Dienste zweier edler Mäcene, auch im Staffeleibilde den großen Stil zur vollen Geltung zu bringen weiß.

Georg Bleibtreu hatte vom König von Sachsen den schönen Auftrag bekommen, die entscheidendste Waffenthat der von ihm als Kronprinzen im Jahre 1870 kommandirten sächsischen Armee darzustellen. Der Künstler wählte den Angriff, den das 12. Korps am Abend des 18. August zusammen mit der preußischen Garde auf St. Privat unternahm. Bekanntlich wurde damit die Entscheidung des blutigen Tages herbeigeführt. Den Mittelgrund des Bildes nimmt eine trefflich komponirte Gruppe berittener höherer Offiziere ein: der Kommandeur des Korps, der damalige Kronprinz Albert als Schlachtenlenker, dem Prinzen Georg von Sachsen, der links neben ihm hält, Befehle ertheilend, während von der rechten ein Adjutant, Hauptmann von der Planitz, in stürmendem Galopp herbeieilt, um eine Meldung zu machen; zwischen diesen beiden der Generalstabsoffizier des Korps, Oberst von Zeschwitz. Die ganze Gruppe wird von der sinkenden Augustsonne beleuchtet, hinter ihr und zu beiden Seiten eröffnet sich ein weiter Hintergrund: St. Privat in Flammen, die erste sächsische Division im heftigen Sturm auf den brennenden Ort links von den Reitern des Mittelgrundes, während von einer Baumgruppe ganz rechts ein Jägerregiment zum Sturme vorgeht. Ganz im Hintergrunde ziehen sich die Pappeln hin, welche die Straße nach Ste. Marie aux Chênes säumen.

Der Vordergrund, dessen Lichter kalt gehalten sind, ist in Farben und Formen aufs genaueste ausgeführt. Sowohl der grasige Fußboden als auch die dort angebrachten gefangenen und verwundeten Franzosen zeigen die eingehendste koloristische und formale Behandlung. Durch den dazu in trefflichen Gegensatz gebrachten Mittelgrund sowie durch die prachtvolle Luftperspektive des fernen Hintergrundes mit seiner zweifachen Beleuchtung erhält das Bild eine Tiefe, aus der die Hauptgruppe, auf welche die besondere Aufmerksamkeit des Beschauers gelenkt werden soll, doppelt schön hervortritt. Diese glücklich durchgeführte Atmosphärenmalerei verbindet sich mit einer sehr harmonischen koloristischen Behandlung zu einer überaus wohlthuenden Gesammtwirkung. Der Künstler macht uns hier zu Zeugen eines gewaltigen Vorganges, den er mit aller Treue schildert, ohne uns durch nebensächliche, gleichgiltige Details zu verwirren; mit einem Worte, er giebt uns ein Historienbild im vollen Sinne des Wortes.

Dramatischer noch und stürmischer ist ein Vorgang desselben Krieges, den der gewissenhafte Meister uns in einem zweiten Gemälde vorführt, und dem er selbst als Augenzeuge beigewohnt hat. Der erste große Heldentag des Krieges war zugleich ein Ehrentag der königlich Württembergischen Truppen, und so wollte der König von Württemberg den Sturm seiner Soldaten auf Fröschweiler am Abend der Schlacht von Wörth von Bleibtreu gemalt wissen. Dieses Werk geht seiner Vollendung entgegen, während das eben beschriebene vollendet, wie es ist, in wenigen Tagen nach Dresden übersiedeln wird. Da sie beide nicht vorher ausgestellt werden, beide aber entschieden den bisher erreichten Höhepunkt in der künstlerischen Thätigkeit Bleibtreu's bezeichnen, so scheint dieses speziellere Eingehen doppelt am Platze. In dem für Stuttgart bestimmten Gemälde vollzieht sich ein gewaltiges Drama vor unsern Augen: im Mittelgrunde ein württembergisches Infanterieregiment, geführt von seinem Oberst Trinkler, in heftigster Attaque auf das Dorf Fröschweiler. Das Schloß des Grafen Dürckheim, die brennende Kirche daneben sind deutlich sichtbar. Der Stoß der Württemberger war bekanntlich einer der entscheidendsten Momente des heißen Tages; rechts von ihnen schließen sich Truppen des elften Armeekorps an; in der Mitte hinter den Stürmenden hält General Starkloff, Kommandeur der 2. württembergischen Brigade. Der weitere Hintergrund wird nach links durch die Kette der Vogesen gebildet, vor denen die aufgelöste Schützenkette der Franzosen sichtbar ist.

Keine Frage, daß es dem Meister gelingen wird, die in dem ersten Bilde gerühmten hohen technischen Vorzüge, harmonische Farbenwirkung, treffliche Luftperspektive, genaue Unterscheidung zwischen Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund, auch diesem Gemälde anzueignen. Alles in Allem sind sie edle Vertreter der großen historischen Kunst und liefern den schönen Beweis, daß das Talent Bleibtreu's in noch immer vollerer und reicherer Entwickelung begriffen ist.

B. Förster.

Aus der Dresdener Gemälde-Galerie.

(Schluß.)

Unter den Münchener Landschaften begegnen wir Arbeiten der drei Brüder Albert, Richard und Robert Zimmermann, von welchen jedoch der erstgenannte und seiner Zeit gerühmteste Sproß der begabten Familie,

Albert Zimmermann, am wenigsten vortheilhaft und seinen besseren Leistungen entsprechend sich präsentirt. Aber auch der selbständigste und hervorragendste Landschafter, welchen München neben Rottmann besessen, Ed. Schleich, ist durch ein, wenn auch kleines, doch charakteristisches Bild vertreten; durch größere, trefflich kolorirte Stimmungslandschaften seine Schüler und Nachfolger Ad. Lier, R. Schietzold. Dazu kommt eine Arbeit von J. G. Steffan, welche sich durch ihr künstlerisch durchgebildetes Detail, wie zugleich durch feine Tonwirkung auszeichnet: ein Alpenthal in herbstlicher Färbung, in welches der letzte Blick eines sonnig glänzenden Tages überaus weich und warm hereinfällt.

Sodann hat die Sammlung zwei durch den Stich von Abbema allgemein bekannte Bilder von C. F. Lessing aufzuweisen, welche für die ehemals so einflußreiche romantische Richtung desselben bezeichnend sind: „Der Klosterbrand" und „Die Vertheidigung". Letzteres, in rein künstlerischer Beziehung ungleich bedeutender, zeigt eine Landschaft im Charakter der Teufelsmauer bei Blankenburg im Harz, und eine Staffage im Kostüm des dreißigjährigen Krieges, die mit dem öden, unwirthlichen Charakter der Landschaft trefflich zusammengeht. Ebenso hat das geniale Brüderpaar Andreas und Oswald Achenbach Vertretung gefunden, deren Fahnen gegenwärtig die Mehrzahl der Düsseldorfer Landschafter folgt. Von Andreas sieht man ein Stranddorf bei losbrechendem Sturm und aufsteigendem Monde; sodann eine Arbeit aus des Künstlers bester Zeit: den Hafen von Vlissingen. Das Bild ist ohne alle Effekthascherei liebevoll ausgeführt, und nichts stört die harmonische Totalwirkung. Das Lichtleben in dem Gewölke, die Spiegelung desselben auf der bewegten Wasserfläche, der Anprall der Wellen, durch deren Spritzregen verdrießlich die alten, wettergebräunten Baulichkeiten des Hafens hindurchblicken, das Alles ist mit bewundernswerther Leichtigkeit und Feinheit naturwahr wiedergegeben. Oswald Achenbach malte das hoch gelegene Städtchen Rocca di Papa im Albaner Gebirge mit seinem weiten Blick über die Campagna, über welcher, aus röthlich von der Sonne angeglühten Wolkenschichten, ein Strichregen niedergeht; ein Bild, in dem mit großer Sicherheit die momentane atmosphärische Erscheinung festgehalten ist. Weit anziehender aber noch und ganz das Italien wiedergebend, wie wir es in der Erinnerung tragen, erweist sich ein zweites Bild des Künstlers: „Das Fest der heil. Anna in Casamicciola auf der Insel Ischia". Die Prozession kommt bei einbrechender Nacht mit Lichtern eine Gasse des Städtchens herauf, zwischen dessen Häusern und Gartenmauern das Meer, im Wiederschein des ruhig leuchtenden Abendhimmels, tief blaut. Staffage und Landschaft, Luft und Wasser sind in warm empfundener und meisterlicher Weise zusammengestimmt. Die Farbe ist von einer Leuchtkraft, die kaum höher gesteigert werden kann, von einer Magie, die den Beschauer tief in das Bild hineinzieht. Den Achenbach's und ihrer realistischen Richtung reiht sich nicht unebenbürtig Th. Hagen an mit einer Partie aus einer alten niederrheinischen Stadt, in welcher derselbe, bei breiter, pastoser Behandlung, eine ungemein kräftige Farbenwirkung erzielt und überhaupt den malerischen Reiz seines Motivs zur vollsten Geltung bringt. Dunkle Träume und Erinnerungen aus alten Zeiten scheinen die verwitterten Gebäude zu umzittern, welche an der zerbröckelten, moosbedeckten Stadtmauer über einem versumpften Graben sich im Halbschatten still vom Abendhimmel absetzen. Bei allem Streben nach Massenwirkung sind doch alle Details, die Töne, mit denen die Luft im Lauf der Jahre das Mauerwerk angehaucht hat, die wuchernde Vegetation des alten Stadtgrabens von intimster Naturwahrheit. Noch ist eine gute Marine von Th. Gudin zu nennen. Das gewissenhaft behandelte Bild stellt ein Seegefecht zwischen Franzosen und Holländern aus dem 17. Jahrhundert dar und gehört der Zeit an, in welcher das schöne Talent des Künstlers noch nicht, durch die Massenaufträge für Versailles verleitet, in oberflächlicher Effekt- und Schnellmalerei sich verloren hatte. Es war ursprünglich für einen Cyklus von Bildern gemalt, welcher, für den Großfürsten Konstantin bestimmt, die Entwickelung der europäischen Marine darstellen sollte. Das Projekt zerschlug sich, und das Bild gelangte in den Besitz eines Grafen v. Fersen und endlich in unsere Galerie.

Die Thierstücke der Sammlung haben durch eine Arbeit von O. Gebler einen erwähnenswerthen Zuwachs erhalten. Dieselbe führt zwei wildernde Hunde mit ihrer Beute vor. Die Darstellungsmittel und den physiognomischen Ausdruck sicher beherrschend, versteht Gebler die Thiere prächtig als Individuen zu charakterisiren, was es ihm möglich macht, sie in eine komische, genrehafte Situation zu versetzen. Letzteres ist auch in dem angekauften Bilde mit gutem Humor und ohne ein Hinaufschrauben des Thierlebens über seine Grenzen geschehen.

Wie für die Landschaft, so ist insbesondere auch für das Fach der Genremalerei neuerdings eine Reihe glücklicher Acquisitionen gemacht worden, ein Fach, das bis dahin nur durch eine einzige, bemerkenswerthe Arbeit von C. Lasch vertreten war. Zunächst wurde ein Gemälde von Ed. Kurzbauer erworben: „Die Schwarzwälder Spinnstube" oder auch „Die Verläumdung" benannt, nach der weiblichen Hauptfigur, welche, unter lebhafter Theilnahme der Umsitzenden, sich entrüstet gegen die Beschuldigungen eines Burschen vertheidigt. Das Bild vereinigt alle Vorzüge des Künstlers und bekundet

namentlich seine klare, verständliche wie psychologisch sichere, tief lebenswahre Darstellungsweise. Auch von F. Defregger besitzt die Sammlung eine treffliche Arbeit und zwar eines seiner liebenswürdigsten Bilder: „Der Abschied von der Sennin“. Der treuherzige Ausdruck der Dirne, überhaupt das franke, fröhliche, offene und ungebrochene Wesen seiner Menschen ist von wunderbarer und gewinnendster Frische und Lebendigkeit. Hieran schließt sich mit seiner „Tanzpause auf einer elsässischen Hochzeit“ B. Vautier, ein seit Jahren und mit Recht beliebter Maler der Dorfgeschichte. Mag sein Kolorit zuweilen etwas flau erscheinen, erreicht er nicht die Unmittelbarkeit und Lebenskraft, die wir in den Gestalten eines Kurzbauer, Defregger bewundern, so fehlt es doch auch seinen Darstellungen nicht an fesselndem Reiz. Ein feiner Humor geht überall durch und kommt nicht nur in dem Ausdrucke aller Gestalten, sondern auch in allen Nebendingen anmuthig zum Vorschein. Noch haben neben Vautier zwei Düsseldorfer Vertretung gefunden: R. Jordan, der rühmlich bekannte Schilderer des friesischen und holländischen Fischer- und Lootsenlebens, mit einer Schiffbruchscene und H. Oehmichen mit einem Steuertag. Letzteres Bild enthält einige dem Leben gut abgelauschte Typen und wird seinem Gegenstande zugleich durch eine charakteristische, in Farbe und Beleuchtung geschickt behandelte Lokalität gerecht. Verdienstlich ferner ist es von der Galerieverwaltung, daß sie die Bilder aus dem Nachlaß des unlängst in Rom verstorbenen G. A. Kuntz, eines begabten Schülers Angeli's, sich nicht hat entgehen lassen. Die Galerie besaß bereits von ihm eine Nonne in ihrer Zelle, ein Juwel an warmer Beseelung und zarter Ausführung. Die beiden neu hinzugekommenen Bilder stellen Mädchen in der Tracht der römischen Campagna als Pilgerinnen dar: Einzelgestalten, von welchen die eine betet, die andere ein am Wege stehendes Krucifix fromm küssend umfängt. Beide Arbeiten athmen einen Adel der Empfindung, ein Schönheitsgefühl, das den frühen Heimgang des Künstlers tief beklagen läßt. Außerdem wurden, wie bereits einmal in diesen Blättern kurz erwähnt, noch einige treffliche Genrebilder auf der letzten großen Münchener Ausstellung für die Sammlung angekauft. So zunächst die herrliche Idylle von F. A. Kaulbach: „Der Maitag“, in welcher der frohe Genuß eines glücklichen Familienlebens in so stiller, zufriedener Abgeschlossenheit, in so anheimelnder Natürlichkeit vergegenwärtigt wird, als wenn uns der Maler durch ein verborgenes Fenster die wirkliche Scene sehen ließe. Was dem Bilde neben den naiv und individuell gezeichneten Figuren seinen besonderen Reiz giebt, ist die wunderbar leichte Ausführung, die zarte Nüancirung und Harmonie der Töne, die Frische und der Schmelz der Farbe, Eigenschaften, die es rechtfertigten, wenn Fr. Pecht und andere Berichterstatter der obenerwähnten Ausstellung das Kaulbach'sche Bild mit Werken der alten Niederländer in Parallele stellten. In den feinen Tuschen der Behandlungsweise Kaulbach's verwandt erscheint ein Gemälde aus der Zeit des 30jährigen Krieges von Jos. Weiser. Dasselbe führt den Beschauer in ein Kloster, vor welchem der Feind steht. Flüchtlinge aus der Umgegend füllen die Halle, während die Mönche sich bewaffnen und zur Vertheidigung des Klosters anschicken. Das Gebahren der Flüchtlinge wie der kriegerische Geist, welcher über die ehrwürdigen Brüder gekommen, ist mit viel Humor ausgestaltet und gelangt in kecker Zeichnung und flüssiger, lebendiger Farbe zur Erscheinung. Noch anziehender in seinen künstlerischen Qualitäten wirkt ein Bild von Jos. Brandt, dem Maler der Tartarenschlacht. Das Bild, aus dem Jahre 1874 stammend, zeigt eine von Tscherkessen begleitete Proviantkolonne, welche, von einer Anhöhe herabkommend, durch ein Gewässer in ihrem Marsche aufgehalten wird. Vortrefflich ist die malerische Einheit des Bildes, die Alles, Figuren und Landschaft, durchdringende Licht- und Luftstimmung. Dunkel heben sich die dampfenden Gespanne von dem grauen Morgennebel ab, der über der Landschaft liegt, und welchen die Frühsonne vergeblich zu durchdringen sucht. Nirgends ist über dem Streben nach Gesammtwirkung die Form vernachlässigt. Die Reiter, die Pferde sind in ihren Bewegungen mit großem Verständniß geistreich und meisterlich gezeichnet.

Auch einige Bildnisse wurden der Sammlung einverleibt. So zuerst zwei Arbeiten von L. Pohle. Die eine giebt die Züge einer bekannten Dresdener Persönlichkeit, eines Mannes, der sich durch eine liberale Stiftung als Freund der Künstler bewährt hat, wieder. Während das so recht con amore erfaßte Bild bei breiter, ungemein kräftiger Behandlung, in schlagender Unmittelbarkeit die Individualität wiedergiebt, bekundet Pohle in einem zweiten Porträt, dem des unlängst verstorben Prof. Peschel, daß er auch in einem kleinen Maßstabe, bei minutiöserer Ausführung der Aufgabe des Bildnißmalers in hohem Grade nachzukommen vermag. Es ist von derselben Frische, von demselben warmen Leben wie das erstgenannte Bild. Neben diesen Arbeiten wurde noch ein prächtiger Studienkopf, der Kopf einer Bäuerin von W. Leibl, erworben. Zeigt Pohle eine mit den vollen Mitteln der Farbe wirkende Auffassung und Ausführung, so folgt Leibl mehr einer plastischen, die Form vorab durchbildenden Kunstweise. Er entwickelt innerhalb dieser Richtung eine staunenswerthe Zeichnung und Modellirung, eine Sorgfalt der Ausführung, welche mit tiefem Verständniß allen Feinheiten der Form nachspürt, wobei die Arbeit des Pinsels gleichsam aufgehoben und doch zugleich eine individuelle, charaktervolle Wiedergabe der Natur erzielt ist.

Schließlich verzeichnen wir noch drei Oelskizzen, die kürzlich in der Sammlung Aufstellung gefunden haben. Bekanntlich wurde zur Beschaffung des Hauptvorhanges für das neuerbaute Hoftheater eine Konkurrenz ausgeschrieben. Die erwähnten Entwürfe enthalten die drei besten Lösungen der Aufgabe, welche anläßlich jener Konkurrenz eingingen. Sie bestehen aus der Skizze von F. Keller, die zur Ausführung gekommen ist, und aus zwei Skizzen von Th. Grosse und H. Wislicenus. Ist die erstgenannte Arbeit von großem koloristischem Reize, so wissen die beiden anderen Entwürfe durch kompositionelle Schönheiten das Interesse der Besucher der Sammlung zu fesseln.

G. Elß.

Nekrologe.

Emil Wolff †. Der Besuch einer römischen Bildhauerwerkstatt, in der eine reiche Anzahl von Gypsabgüssen an das Schaffen eines der bedeutendsten Künstler erinnert, die in der jüngsten Vergangenheit aus dem Leben schieden, ließ es den Verfasser dieser Zeilen in hohem Grade bedauern, daß außer kurzen Notizen der Tagesliteratur bisher nichts zur Veröffentlichung gelangte, was eine Würdigung oder auch nur einen Ueberblick über die künstlerische Thätigkeit des Heimgegangenen, des Bildhauers Emil Wolff, zu bieten unternommen hätte. Auch wir können, das vollständige Material dafür entbehrend, ein lückenloses Bild von dem Leben und Wirken des Künstlers, in dem eine der glorreichsten Richtungen innerhalb der neueren Plastik ihren letzten bedeutenden Bannerträger verloren hat, im Folgenden leider nicht geben und müssen uns, namentlich was seine äußeren Lebensverhältnisse betrifft, auf wenige Daten beschränken, die hoffentlich in nicht allzu langer Zeit von anderer Seite her ihre Ergänzung finden werden.

Italien, wohin der 1802 zu Berlin geborene Künstler kaum zwanzigjährig sich wandte, ward ihm für sein langes Leben eine zweite Heimat. Unter Thorwaldsen, der zu jener Zeit auf dem Höhenpunkte seines Schaffens stand, und Rudolf Schadow, dem er allzufrüh in S. Andrea della Fratte sein Grabdenkmal errichten sollte, vertiefte er sich mit jugendlicher Begeisterung in die klassische Richtung, der er, an Roms antiken Bildwerken rastlos lernend und studirend, in allen seinen Schöpfungen treu blieb.

Das in Via delle quattro fontane gelegene Atelier des Hingeschiedenen, welches vor ihm Rauch und Schadow innehatten und nach ihm Prof. Voß übernommen hat, dem Referent, ebenso wie den Herren Maler Schobelt und Bildhauer Krane, näheren Freunden und Bekannten des Meisters, schätzbare Mittheilungen verdankt, bietet, wie erwähnt, in einer stattlichen Reihe von Abgüssen, zum Theil auch Originalarbeiten einen geschlossenen Ueberblick über die fruchtbare Thätigkeit des Künstlers*). Unter den Jugendarbeiten seien zunächst hervorgehoben: der unter unmittelbarem Einfluß Thorwaldsen's stehende schöne Amor mit des Herakles Keule, eine Artemisstatue, ein jugendlicher Jäger in antiker Gewandung, der prachtvolle Fechter, von dem sich ein Abguß in der Berliner Akademie befindet, sowie der 1829 entstandene flötenblasende Hirtenknabe und ein Genius des Todes, der für England gearbeitet wurde. Daran schließen sich der berühmte, in Potsdam befindliche Fischerknabe und Hebe und Ganymed, eine von Friedrich Wilhelm IV. angekaufte Gruppe. Unter den Arbeiten der vierziger Jahre ragen besonders hervor: die edle Gruppe Jephtha's und seiner Tochter, eine Nereide, Thetis mit Achill's Waffen auf einem Delphin reitend und die zwei Mal zur Ausführung gelangte berühmte Amazonengruppe, eine Komposition von schwungvollster Bewegung und hinreißender formaler Schönheit. Achill am Grabe des Patroklos, eine Statue, die sich im Besitze des Kaisers von Rußland befindet, Penelope mit dem Gewande des Laertes, die leider nie in Marmor ausgeführt worden ist, eine Parisstatue, die sich in's Löwenfell hüllende Omphale und die großartige Judith, die 1868 die Hauptzierde der Berliner Ausstellung bildete, bezeichnen die reifste und bewunderungswürdigste Periode in der Entwickelung des Meisters.

Unter den statuarischen Werken mögen außer der kolossalen Berliner Brückenfigur der Nike noch die vier Jahreszeiten, Psyche mit dem Dolche, eine liegende Ariadne, das anmuthige Hirtenmädchen, der kleine Telephos von der Hündin gesäugt, eine antike Römerin, die sich den Ohrschmuck abnimmt, die knieende Circe und endlich die überlebensgroße Porträtstatue des Prinzen Albrecht in antiker Rüstung genannt werden. Das letzte Werk des Künstlers ist die Statue der Sappho, die gegenwärtig in der Berliner Nationalgalerie provisorisch aufgestellt ist. Von den Reliefdarstellungen sei Apoll's Wettstreit mit Marsyas, eine preisgekrönte Konkurrenzarbeit aus der jüngeren Zeit des Künstlers, von den äußerst zahlreichen Porträtbüsten diejenige Emil Braun's, Bunsen's, der deutschen Kronprinzessin im Kindesalter und schließlich diejenige Winckelmann's, überlebensgroß in Marmor ausgeführt, als besonders gelungen hervorgehoben. Im Garten der Villa Albani befindet sich bekanntlich eine zweite Kolossalbüste des großen Alterthumsforschers, die unser Künstler 1857 im Auftrage Ludwig's I. ausführte. Die im Garten des Palazzo Barberini aufgestellte Statue Thorwaldsen's wurde von Wolff nach dem eigenen Entwurfe des Meisters mit einiger Unterstützung Tenerani's und Anderer auf eigene Kosten hergestellt, ein Akt pietätvoller Verehrung, der von Seiten der dänischen Regierung durch seine Erhebung zum Komthur anerkannt wurde. Außer zahlreichen anderen Auszeichnungen, von denen nur seine Ernennung zum italienischen Commendatore erwähnt sein mag, wurde ihm die außer ihm nur noch einem Ausländer, Thorwaldsen, erwiesene Ehre zu Theil, zu verschiedenen Malen zum Direktor der Accademia di San Luca ernannt zu werden, ein Beweis für die hohe Werthschätzung, deren sich der Künstler an der Stätte seines Schaffens zu erfreuen hatte. Allgemein anerkannt sind seine großen Verdienste um die Stipendiaten der Berliner Akademie, auf deren Förderung er mit liebenswürdigster Bereitwilligkeit, ja wahrhaft väterlichem Wohlwollen bedacht

*) Dieselben sind von der nach dem Tode Wolff's ebenfalls bald entschlafenen Wittwe für den Fall, daß die Berliner Akademie sie nicht erwerben sollte, Herrn Prof. Voß zur Verfügung gestellt worden.

war, wie er überhaupt jeden jüngeren Kunstgenossen stets mit Rath und That unterstützte, desgleichen seine Bemühungen um die Verbreitung antiker Kunststudien, der er auch schriftstellerisch in einem Werkchen voll zahlreicher schätzbarer fachmännischer Beobachtungen seine Kraft lieh*).

Die Freundlichkeit seines Wesens gegen Jedermann, ein Wohlthätigkeitssinn, der ihn oftmals soweit trieb, geradezu seine persönlichen Interessen zu verletzen, erwarben ihm in gleicher Weise wie seine künstlerische Bedeutung die Verehrung und Zuneigung Aller, die mit ihm in Berührung standen. Ein glänzender Beweis dafür war der rege Antheil der gesammten Künstlerschaft Roms, als es sich darum handelte, durch eine mit den zahlreichsten Unterschriften versehene Bittschrift an die preußische Regierung eine wesentliche Erhöhung seiner Pension zu erwirken. Der bis in's Greisenalter rastlos thätige, stets neue Pläne fassende Künstler hatte, nachdem er vor etwa drei Jahren ein Asthma mit Hilfe seiner rüstigen Natur überwunden, das Unglück eines Beinbruches, der, ungünstig geheilt, eine erneute Kur zur Folge hatte. Nachdem er von diesen körperlichen Leiden glücklich genesen war und neue Lebenskräfte gesammelt hatte, unternahm er einen Ausflug nach Neapel, um sich vollends an der Meeresluft zu erfrischen. Leider sollte diese Hoffnung getäuscht werden: eine Erkältung, die er sich zugezogen, nöthigte ihn zu schleunigster Rückkehr nach Rom, woselbst er nach kurzem Krankenlager am Morgen des 29. Sept. 1879 siebenundsiebzigjährig sanft entschlummerte. Die Gefühle der Trauer und Verehrung, die in gleichem Maaße dem edlen Menschen wie dem begeisterten Vorkämpfer idealer deutscher Kunst galten, fanden ihr sinniges Symbol in dem Lorbeerkranze, den der deutsche Künstlerverein, dessen langjähriges treues Mitglied er gewesen, dem Verblichenen mit in die Gruft gab, die ihm da draußen „neben dem Heidengrabstein", dessen Schatten, um mit Platen's Worten zu reden, ja so manches nordische Grab kühlt, bereitet ward.

Rom, im März 1880. **Paul Schönfeld.**

Leo Schoeninger †. Am 20. December 1879 hat der Tod ein paar Augen geschlossen, welche die Sorgen gar manche Nacht offen gehalten. Leo Schoeninger, vor dreißig Jahren ein viel genannter Künstler, ist an diesem Tage im 69. Jahre eines mühevollen Lebens heimgegangen, das sich erst an seinem Schlusse zu seinen Gunsten gestaltet und ihm möglich gemacht hatte, sich ganz den zärtlich geliebten Seinen widmen zu können.

Wenig bemittelten Eltern am 21. Januar 1811 in der Stadt Weil geboren, lernte Schoeninger früh die Nothwendigkeit kennen, den Kampf ums Dasein zu kämpfen, und arbeitete schon als vierzehnjähriger Knabe in der lithographischen Kunstanstalt der Brüder Boisserée in Stuttgart. Nach einem dreijährigen Aufenthalte daselbst ging Schoeninger im Jahre 1828 nach München, wo ihm das unter König Ludwig I. erblühte Kunstleben eine gesicherte Existenz zu bieten versprach. Indeß befriedigte ihn daselbst seine Beschäftigung als Lithograph nicht vollkommen, und so wendete sich Schoeninger der Malerei zu und ward 1832 Schüler der Akademie.

Er hatte dieselbe einige Jahre hinter sich gebracht, als eine interessante Erfindung des k. Universitätsprofessors Franz von Kobell allgemeines Aufsehen erregte. Es betraf dieselbe die Anwendung der Galvanoplastik zur Herstellung von Kupferstichen und bestand in dem Verfahren, Gemälde in Tuschmanier durch den Kupferstich ohne Aetzen, Radiren oder dergleichen zu vervielfältigen. Der Erfinder nannte sein Verfahren Galvanographie. Kobell trug die Zeichnung aufrecht auf eine polirte Silberplatte oder auch auf eine mit Silber überzogene Kupferplatte auf, wobei er sich eines Pinsels und einer gewissen dunklen Farbe bediente. Dann brachte er die so bemalte Platte in ein galvanisches Kupferbad, wobei ein Kupferniederschlag erfolgte; hatte dieser eine zureichende Dicke gewonnen, so wurde er von der präparirten Platte getrennt und ein galvanoplastischer Abdruck davon genommen, der sich als eine vollkommene Kopie derselben erwies und wie jede gestochene Kupferplatte behandeln ließ.

Schoeninger nahm an Kobell's Erfindung lebhaften Antheil und stellte mit derselben zahlreiche Versuche an, mußte indeß bald die Erfahrung machen, daß der Gebrauch des Pinsels und der Farbe dabei mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden war. Als erfahrener Lithograph kam er auf den Gedanken, an die Stelle des Pinsels und der Farbe schwarze Kreide zu setzen und mit dieser auf die Platte zu zeichnen, wie der Lithograph auf den Stein. Das war aber nicht möglich, wenn die Platte polirt war; die Politur nahm natürlich keine Kreide an. Die Platte mußte also vor allem rauh gemacht werden. Zuvörderst versuchte Schoeninger dies durch Tamponiren der Platte mittels einer durch Terpentin verdünnten Oelfarbe zu erreichen, indem er auf den so entstandenen rauhen Grund mit Kreide zeichnete. Bei kleineren Platten gelang dieses Verfahren leidlich, viel weniger aber bei Herstellung größerer Platten. Es galt somit, ein entsprechenderes Verfahren zu erfinden, und Schoeninger verfiel nun darauf, die Kupferplatte regelmäßig zu roulettiren und, nachdem diese Procedur vorüber war, davon einen galvanoplastischen Abdruck zu machen. Und in der That erhielt er nun eine Platte mit einem Korn, das die größte Aehnlichkeit mit dem des geköperten Solenhofer Lithographie-Steines zeigte, und auf die er mit der größten Leichtigkeit die gewünschte Kreidezeichnung auftragen konnte. Der von der so präparirten Platte genommene galvanische Abdruck diente nun als Druckplatte und ward je nach Bedürfniß noch mit Radirnadel, Grabstichel und Polirstahl bearbeitet, Methoden, welche beim Zeichnen auf Stein ausgeschlossen sind.

Man sieht, die Galvanographie Schoeninger's hat mit der Kobell's wenig oder gar nichts mehr gemein, und sie war es, die nach kurzer Frist als gleichberechtigt neben die Lithographie und den Kupferstich trat. War es schon ein großer Gewinn, auf galvanoplastischem Wege eine beliebige Anzahl vollkommen gleicher Platten erzeugen zu können, was nicht ohne großen Einfluß auf die Preise der von ihnen abgezogenen Blätter bleiben konnte, da es beispielsweise möglich war, gleichzeitig mit einem halben Dutzend und mehr Originalplatten zu arbeiten, so stieg die Anzahl der zu gewinnenden Blätter ohne Beschränkung, seitdem Schoeninger die Kupferplatten

*) Kurze Anleitung zu einem zweckmäßigen Besuche der päpstlichen Museen antiker Bildwerke, des Vatikans und des Kapitols, für Künstler und Kunstfreunde. Berlin 1870.

auf galvanischem Wege durch eine dünne Stahlschicht vor Abnutzung bewahrte.

Schoeninger hatte sich mit ächt germanischer Zähigkeit die Lösung seines Problems zur Lebensaufgabe gesetzt und von Erwerbsthätigkeit fast ganz abgesehen, obwohl er eben eine Familie gegründet hatte und nicht mit Glücksgütern gesegnet war. Das war ihm nur durch den Opfermuth seines Freundes und Landsmannes Robert Eberle, des berühmten Thiermalers, möglich geworden, der ihm ausdauernd hilfreich zur Seite gestanden. Nun war das Ziel erreicht, und Schoeninger sah mit Befriedigung sein Verfahren von tüchtigen Künstlern an ihrer Spitze dem trefflichen Franz Hanfstängl, mit Vorliebe angewendet. Auch Freimann und Würthle beschäftigten sich viel mit demselben. So schien endlich Schoeninger ein schöneres Geschick zu Theil zu werden, da kam die Photographie als Reproduktions-Mittel in Aufnahme und nahm bald einen Aufschwung, der Schoeninger's Technik innerhalb kürzester Frist aus dem Kunsthandel verdrängte: der Aermste hatte die schwersten Opfer umsonst gebracht.

Noch einmal kamen Tage der Sorge, des Kummers und der Entbehrung, aber Schoeninger trug sie als Mann und litt nur um der Seinigen willen. Aber in den letzten Jahren seines Lebens leuchtete ihm, dem Vielgeprüften, noch einmal die Sonne des Glücks und erhellte auch noch seine letzte Stunde. Er starb, ausgesöhnt mit seinem Geschick und im Kreise seiner Angehörigen, denen er allzeit mit ganzem Herzen angehangen.

G. A. Regnet.

Vom Kunstmarkt.

x. **Die Amsterdamer Gemäldeauktion**, welche am 27. und 28. April unter der Leitung der Herren van Pappelendam und Schouten stattfindet, wird eine der vorzüglichsten Sammlungen moderner Bilder (dazu auch einige wenige älterer Zeit) in alle Welt zerstreuen. Besitzer dieser stattlichen Galerie von 189 Nummern war der verstorbene Rentier Hooft van Woudenberg van Geerestein, der seit einer langen Reihe von Jahren in Amsterdam, Brüssel, Paris und Düsseldorf mit feinem Verständniß viele glückliche Erwerbungen gemacht hatte. Der Bedeutung des Gegenstandes entsprechend ist der Katalog der Sammlung mit einer über aus geschmackvollen Toulenz ausgestattet und enthält nicht weniger als 12 mit Fleiß und Sorgfalt ausgeführte Radirungen, unter denen eine Landschaft nach A. Achenbach, eine desgleichen nach A. Calame, ferner ein „Schiffbruch" nach Louis Meyer, ein Thierstück nach Troyon und eine „Ruhige See" nach Waldorp besonders hervorgehoben zu werden verdienen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 411 u. 412
George Paul Chalmers, von Fred. Wedmore. — C. J. Pooley's collection of water-colour drawings. — Salon illustré de 1879, von E. F. S. Pattison. — Gothic churches in Cyprus, von Grev. J. Chester. — Sir Frederick Leighton's Fresco, von C. Monkhouse.

The American Art Review. No. 5.
The history of wood-engraving in America, von W. J. Linton. (Mit Abbild.) — Painting and sculpture in their relation to architecture, von C. E. Norton. (Mit Abbild.) — Tendencies of art in America, von S. H. W. Benjamin. — Exhibitions: Boston art-club; Salmagundi sketch club; American water-colour society. (Mit Abbild.) — The art of casting in plaster among the ancient Greeks and Romans, von Ch. C. Perkins.

L'Art. No. 273.
La porte de bronze de la sacristie de Saint-Marc à Venise, von V. Ceresole. (Mit Abbild.) — Les pensionnaires du Louvre, von L. Leroy. (Mit Abbild.) — L'art japonais, von Le Blanc du Vernet. — La collection de dessins d'anciens maîtres à l'institut royal de Gijon, von Fel.-Benicio Navarro. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 4.
Zur Erklärung des Abendmahls von Lionardo da Vinci. (Mit Abbild.)

Chronique des beaux-arts. No. 11—13.
La vente de S. Donato. — Nouvelles fouilles à faire en Egypte.

Deutsche Bauzeitung. No. 21—25.
Gottfried Semper. (Mit Abbild.) — Das Schinkelfest des Architekten-Vereins zu Berlin. — Die Gewerbe- und Kunst-Ausstellung zu Düsseldorf. (Mit Abbild.)

Inserate.

Kunst-Auktion in Amsterdam.

Am Dienstag den 27. und Mittwoch den 28. April a. c. öffentliche Versteigerung im Auktionslokale „De Brakke Grond" der berühmten

Galerie moderner Oelgemälde

aus den Deutschen, Französischen und Holländischen Schulen, von weiland Herrn

Jhr. H. D. Hooft van Woudenberg van Geerestein in Amsterdam.

Prachtvolle Arbeiten von *Andreas* und *Oswald Achenbach, Alma Tadema, Bakker Korff, Béranger, Bisschop, Bles, Rosa Bonheur, Bosboom, Bouguereau, Brillouin, Calame, Cermak, de Dreux, Gallait, Girardet, Graeb, Gude, Gudin, Guillemin, de Haas, Hamman, Hoguet, Jsabey, Jsraëls, Jacobsen, Jacque, Jordan, Kobell, Koekkoek, Koller, Landelle, Leu, van Lerius, Leys, Melbye, Mélin, Meyer von Bremen, Louis Meyer, van Muyden, Pettenkofer, Robie, Rochussen, Roelofs, Ronner, Philippe Rousseau, Schelfhout, Scholten, Schotel, Siegert, Springer, Tesson, von Thoren, van Trigt, Troyon, Vautier, Verboeckhoven, Verlat, Verschuwe, Verveer, Waldorp, Otto Weber, Weissenbruch, Willems, Worms,* u. s. w.

Die Bilder werden drei Tage vor der Auktion zu besichtigen sein. Der Katalog ist von den Unterzeichneten zu beziehen. (Illustrirter Katalog 10 Mark.) (2)

van Pappelendam & Schouten.
Wolvenstraat 19, Amsterdam.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Die Cultur der Renaissance. Von J. Burckhardt.

Dritte Auflage, besorgt von Dr. Ludwig Geiger. 2 Bände br. 9 M; in einem Calicoband fein geb. 10 M. 75 Pf. (Auch in zwei Liebhaberbänden für 17 Mk. zu haben.)

Soeben wurde ausgegeben und steht auf Verlangen zu Diensten:

Antiquarischer Anzeiger
Nr. 299.
Malerei und Kupferstichkunde
659 Nummern.

Ferner erschien vor Kurzem:

Antiquarischer Anzeiger
Nr. 295.
Architectur, Sculptur und Kunstindustrie
833 Nummern.

Frankfurt a. M., April 1880.

Joseph Baer & Co.
Rossmarkt 18.

J. Norroschewitz,
LEIPZIG, Kunsthandlung, Neumarkt 18,
empfiehlt sich
zum Reinigen und Restauriren
beschädigter Oel-Aquarell- u. Pastellbilder, Kupferstiche, Radirungen, Handzeichnungen etc. (4)

Abonnements-Einladung. 1880. II. Quartal.

Illustrirte Zeitung für kleine Leute, Band XI. II. Qu. pr. Qu. 1 M. 80 Pf.

Band I–X vorrätig. Mit vielen hundert Illustrationen. Herausgegeben unter Mitwirkung von A. Arnold, v. Bier, Hugo Elm, B. Garlepp, Anna Gnerkow, F. Halle, G. Jaquet, H. Knauth, L. Korn, Ad. Klauwell, A. Kneiß, C. Lausch, Natalie Lautier, Cäcilie Mölte, R. Muldener, Elisabeth Müller, W. Oehm, M. Paul, Dr. C. Pilz, H. Pröscholdt, A. Richter, R. Schaab, Ida Stricker, E. Stötzner, F. X. Seidl, G. Töpfer, W. Urban, C. Wießner, Karl Weiße, Dr. O. E. R. Zimmermann u. A. m. Eleg. cart. Preis à Band 4 Mark. Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Expedition bei W. Opetz in Leipzig. (2)

Kunst-Auktion in Hannover.

Die **sehr werthvolle Gemälde-Galerie** des Herrn **J. Dr. Ludwig Jelinek aus Prag**, bestehend in einer Sammlung von ca. 300 hervorragenden **Oelgemälden** alter Meister, worunter u. A. **Correggio, Rubens, Rembrandt, Salvator Rosa, A. Dürer, Wohlgemuth, Cranach** etc., gelangt **am 20. Mai 1880** in unserem **Kunstauktionshause** zur öffentlichen Versteigerung. **Catalog auf Verlangen gratis.**

(1) **Hannoversches Kunstauktionshaus (Gustav Othmer), Hannover.**

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig erschien und ist in jeder Buchhandlung zu haben:

Kunsthistorische Bilderbogen.

246 Tafeln in kl. Fol. mit 2016 Holzschnitten.

I. Sammlung. Antike Baukunst. Griechische Plastik bis auf Alexander d. Gr. — II. Antike Plastik von Alexander d. Gr. bis auf Constantin; antike Kleinkunst; Aegypt. u. vorderasiatische Kunst; Altchristl. Baukunst und Bildnerei; Kunst des Islam. — III Romanischer Baustil; Gothischer Baustil (1. Hälfte). — IV. Gothischer Baustil (2. Hälfte); Mittelalterliche Plastik diesseits der Alpen — V. u. VI. Architektur und Plastik der Renaissance in Italien, Frankreich, Deutschland, England etc. — VII. u. VIII. Decoration u. Kunstgewerbe bei den orientalischen Völkern, im Mittelalter und in der neueren Zeit bis Ende des 18. Jahrh. — IX. u. X. Malerei des Alterthums, des Mittelalters und der neueren Zeit bis gegen Ende des 18. Jahrh.

Preis des ganzen Werkes 20 M. 50 Pf.; geb. in 2 Bände 27 M. 50 Pf.

Das zu diesem Bilderwerke gehörige, 24 Bogen 8° umfassende

Textbuch

bildet einen vollständigen **Leitfaden der Kunstgeschichte** und kostet br. 2 M. 40 Pf.; geb. 3 M. 40 Pf.

Die „Kunsthistorischen Bilderbogen“ sind auch in einer französischen Ausgabe u. d. T. **Histoire de l'art en tableaux** zu haben.

Der Cicerone

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Von **Jacob Burckhardt.** Vierte Auflage, unter Mitwirkung des Verfassers und anderer Fachgenossen bearbeitet und mit ausführlichen Registern versehen von **W. Bode.** I. Theil: Antike Kunst. II. Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. br. 12 M. 20 Pf.; geb. 14 M. 50 Pf.

Populäre Aesthetik.

Von Dr. **Carl Lemcke**, Prof. am Polytechnicum zu Aachen. Fünfte umgearbeitete Auflage. Mit Illustr. br. 9 M. 50 Pf.; geb. 11 M.

Soeben erschien:

Antiqu. Katalog No. 1, enth.: **Kunst- und Kunsthandbücher, Kupferwerke, Reisen, Memoiren, Briefwechsel, Orientalia, fremde Sprachen, Varia.**

Interessenten belieben den Katalog, welcher gratis und franco versandt wird, zu verlangen.

Gleichzeitig empfehle mein reichhaltiges Lager von neuen und alten Kupferstichen (Grabstichelblätter), Original-Radirungen von Rembrandt, Waterloo etc.

Porträtsammlungen:

3000 Theologen, Gelehrte, Schriftsteller, Mathematiker, Philosophen, Historiker, Kritiker. 300 deutsche Kaiser, deutsche Fürsten. 100 Päpste.

Berlin W., Friedrichstr. 77. (3)

Paul Scheller's
Kunst- und Buchhandlung.

Empfehlenswerthe Bücher für Schulen und zum Selbstunterricht.

Soeben sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Lehr- und Übungsbuch
des

Deutschen Stils

enthaltend in
systematischer Anordnung die Lehrsätze der Stilistik mit Beispielen und alle Arten von Aufsätzen
in modernen Musterdarstellungen und zahlreichen Entwürfen und Dispositionen.
für
höhere Lehranstalten, Realschulen, kaufmännische Fortbildungs- und höhere Töchterschulen
von

Dr. H. Th. Traut.

Zweite verbesserte Auflage.
gr. 8. 1880 geh. 4 M.

Praktische Vorbereitung
für das

Französische Comptoir,

zum Selbstunterrichte,
sowie für Handelsschulen u. Comptoirs von Kaufleuten und Gewerbtreibenden
bearbeitet von

Dr. Wilhelm Ulrich.

Dritte verbesserte Auflage.
8. 1880. geh. M. 1,60. (2)

Halle a. S., im März 1880.

G. Schwetschke'scher Verlag.

Der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden

sucht ein Nietenblatt in Kupferstich für 1880, ca. 600 Exempl. Maximalpreis 3 Mark. Gefällige Anerbietungen alsbald unter obiger Adresse. (1)

Hierzu zwei Beilagen von J. Engelhorn in Stuttgart und von Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

22. April

Nr. 28.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung von Gemälden alter Meister in London.

Der diesjährigen Winterausstellung von Gemälden alter Meister in Burlington House kann mit Recht nachgerühmt werden, daß sie ebenso lehrreich wie unterhaltend sei. Die lichten weiträumigen Säle bieten Gelegenheit, kleine wie große Gemälde so auszustellen, daß sie dem entsprechend, wie sie es verdienen, von Laien und Kennern gesehen und untersucht werden können — ein Vortheil, welchen diese ephemeren Ausstellungen vor den meisten permanenten Galerien voraushaben. Zwar gehören nicht wenige der jedes Jahr in den Räumen der Royal Academy ausgestellten Gemälde Privatsammlungen von bewährtem Rufe an, deren Besitzer den Zutritt unter gewissen Bedingungen gern gestatten, aber man wird leicht begreifen, daß ein gewisses und klares Urtheil meist nur unter derartigen äußeren Verhältnissen möglich ist, wie sie eben in den Winterausstellungen geboten sind. Hier ist traditionelles Princip, so viel wie thunlich die verschiedenen Schulen auf die einzelnen Säle zu vertheilen. Indem wir uns in der folgenden kurzen Rundschau einfach darauf beschränken, nur hervorragende und kunstgeschichtlich interessante Gemälde zu nennen, übergeben wir zunächst die im ersten Saal ausgestellten Werke englischer Meister aus dem Anfang dieses Jahrhunderts. Im folgenden Saal der niederländischen Meister fällt uns zunächst das Brustbild eines jungen Mannes auf, das Gesicht en face, kurzer blonder Bart, auf dem Kopfe ein breitkrämpiger Hut (oval, auf Holz gemalt). Besitzer des Gemäldes ist Earl Sidney, in dessen Sammlung dasselbe bescheidentlich als „Schule Rembrandt's" bezeichnet ist. Aller Zweifel über den Ursprung dieser ausdrucksvollen und solid gemalten Rembrandteske entbebt uns die allerdings etwas undeutliche Signatur:

Flinck f.
1659.

Zwei merkwürdige lebensgroße Porträts (Kniestücke) stammen aus der Sammlung von W. Stratford-Dugdale, Esq. Das eine derselben, Nr. 55, trägt die alte Aufschrift: Margery, wife of Sr. Wm. Dugdale. Die Dame, in dunkle Gewänder gekleidet, sitzt auf einem Armstuhl und hält ein Taschentuch in ihren Händen. Das andere, Nr. 59, stellt ihren Gemahl dar, Sir William Dugdale, einen berühmten Archäologen und Hofmann der Restauration, Verfasser des Monasticon Anglicanum. Hier lautet die Bezeichnung: Gulielmus Dugdale, Rex Armorum Cognomento Norroy. Aetat. LX. annorum, 14⁰ Septembris, A. D. 1665. Pr. Borsseler. Diese Signatur bereichert die holländische Künstlergeschichte mit einem neuen Malernamen. Pieter Borsseler malt in der späteren, nicht eben ansprechenden Manier eines Maes, die Auffassung ist etwas steif und befangen. Man wird nach weiteren Spuren dieses in England eingewanderten Meisters wohl mehr hier als in seiner Heimath nachzuspüren haben; Walpole kannte ihn nicht.

Von ähnlichen Dimensionen ist das Porträt eines jungen Mannes, Rubens zugeschrieben, aus der Sammlung des Viscount Midleton (Nr. 61). Der Dargestellte ist en face gesehen. Der linke Arm lehnt auf einem Pilaster, während die Hand Handschuhe zu-

sammengefaßt hält. Die Rechte ist demonstrativ abwärts ausgestreckt. Blondes Haar fällt auf den breiten weißen Spitzenkragen, während Hut und Gewänder schwarz sind. Ein offener Thorbogen bildet den Hintergrund. Die Auffassung ist sehr lebendig, die Mache etwas dekorativ und in dem etwas stumpfen Tone der Fleischfarbe bei ziegelrother Färbung der Lippen wenig ansprechend. Die Initialen A. B. J. am Pilaster deuten unseres Bedünkens unverkennbar auf den Antwerpener Maler Abraham Janssens (1567—1632), der hier wirklich mit Erfolg Rubens nachgeeifert hat. Eine interessante Parallele zu Teniers bietet die in Komposition und technischer Ausführung gleich bedeutende Darstellung von der Hand des Rubens. „Der verlorene Sohn" (Nr. 65), aus der Sammlung A. C. Fountaine, Esq. Wir blicken hier in einen geräumigen vlämischen Stall, der mit Ackerpferden, Kühen und Schweinen belebt ist. Rechts kniet der Held der Parabel vor einer Magd mit einem Futterfaß, ganz wie Teniers das liebt. Aber um wie viel genialer ist hier Rubens! Alles ist frisch aus dem Leben gegriffen, individuell und dramatisch gegen die liebenswürdige, aber in der Erfindung und in den Typen doch gemeinplätzige Art des brillanten Koloristen Teniers. Edward H. Scott, Esq., gehört ein interessantes Bild (Nr. 82), nach dem Katalog von Rembrandt, „Rembrandt's Mühle" darstellend, nach dem in der „Times" niedergelegten Protest des Besitzers vielmehr „Die Mühle des Vaters von Rembrandt" — als wenn das einen sachlichen Unterschied machte! In der That haben wir hier eine flache Landschaft mit einer Mühle an einem Kanal vor uns. Ein Blick auf des Petrus Bastius Ansicht von Leyden aus der Vogelperspektive (bei Vosmaer S. 11) kann jeden zur Genüge über die Grundlosigkeit jener Benennungen aufklären. Leider ist auch nicht einmal die Ausführung auf der Höhe der Fähigkeiten Rembrandt's, wie besonders die massive, eintönige Wolkenwand erkennen läßt. — Unter den Italienern der Hochrenaissance im dritten Saal befindet sich kein einziges hervorragendes Gemälde. Eine lebensgroße Porträtfigur aus der Sammlung des Oberstlieutenant Ralph Vivian (Nr. 102), für Michelangelo ausgegeben, von Waagen Sebastian del Piombo — zugestandenermaßen ganz willkürlich — zugeschrieben, stellt vielmehr, wie J. C. Robinson zuerst erkannt hat, Baccio Bandinelli dar. Schön ist das in Oel auf Holz gemalte Bild nicht, aber nach Vasari ist ja überhaupt nicht viel von der Maltbätigkeit des prätentiösen Bildhauers zu halten. Erwähnung verdient hier noch eine prächtige kleine Madonnenskizze mit Stifterfamilie von Bassano (Nr. 107) aus der Galerie des Herzogs von Buccleugh und Sir F. Leighton's Porträt des venezianischen Staatsmannes und Geschichtsschreibers Paolo Paruta, von Tintoretto (Nr. 110). In diesem Saale finden wir noch eine der großartigsten Landschaften von Cuyp, welche England aufzuweisen hat; rechts eine belebte Straße an einem Bergabhang, links ein Fluß nach einem bei ihm häufig wiederkehrenden Kompositionsschema. Der ganze Reiz liegt in der Gluth des die Luft erfüllenden Sonnenlichtes. Dies große Bild (Nr. 117) gehört W. Stratford-Dugdale, Esq. Im übrigen dominiren hier lebensgroße Porträts von Reynolds und Gainsborough, und wir wollen es nicht leugnen, daß die gegenüberhängenden präsumptiven Palma's, Tizian's, Pordenone's und Konsorten von den Koryphäen der nationalen englischen Kunst in der That in den Schatten gestellt werden.

Der vierte Saal ist zu einer Holbeingalerie gestaltet worden. Von den 63 hier vereinigten Nummern ist freilich nur etwa ein Dutzend echt. Ein gutes Theil ist von der Dresdener Ausstellung her in Deutschland bekannt. Wir begegnen hier auch anders lautenden, durch Monogramme garantirten Bezeichnungen, wie Cranach, Lucas de Heere u. a. Unter den echten Holbein's möchten wir hier nur auf ein merkwürdiges Gemälde aus Hampton Court hinweisen, das von den Monographen übersehen zu sein scheint. (Nr. 187; in Hampton Court Nr. 383 des angedruckten Inventars). In der Mitte des Vordergrundes stehen sich Christus und Magdalena gegenüber, jener mit dem Gestus energischer Abweisung die Handflächen vorstreckend, diese das Salbgefäß im Arm, ein Weib von edlen Geberden, wie plötzlich einhaltend mit der Bitte, der Abweisung gehorsam; rechts an einem mit Nadelholz bewachsenen Berg die Höhle, in der man zwei Engel sitzend gewahrt. Im Mittelgrund der ausgedehnten Landschaft erblickt man noch zwei Wanderer. Historische Kompositionen von Holbein in Gemälden sind ja äußerst selten, England besitzt nicht einmal ein Altarbild von seiner Hand — ein solches ist auch in dem in Rede stehenden nicht zu erkennen, das wahrscheinlich in England entstand. Beiläufig sei bemerkt, daß das Bild auf Holz gemalt, 94 Cent. hoch und 75 Cent. lang ist.

Der letzte Saal enthält eine Anzahl altspanischer Gemälde, von J. C. Robinson kürzlich in Spanien gesammelt. An Bedeutung stehen sie den ähnlichen, zur letzten Pariser Weltausstellung im Trocadero vereinigten nicht nach. Nur wenige zeigen eine unabhängige Richtung, andere sind durchaus Nachbildungen des van Eyck'schen Stiles. Die ziemlich zahlreichen Werke der altitalienischen, insbesondere florentinischen Schule machen leider auf den Beschauer keinen erfreulichen Eindruck, trotz dem Aushängeschilde klangvoller Namen. Wir nennen hier nur den aus vier Tafelbildern bestehenden Cyklus, in welchem die achte Ro=

velle der Quinta giornata in Boccaccio's Dekamerone illustrirt wird, Nr. 211, 212, 253, 254) aus der Sammlung von Frederick R. Leland, Esq. Die Bilder gehen unter Botticelli's Namen, sind geistreich komponirt, aber in der Formengabe hart und schwerfällig, dazu gründlich restaurirt. Dagegen ist die Behandlung des Gegenstandes von besonderem Interesse, vor allem in kulturhistorischer Beziehung das florentinische Gastmahl (Nr. 254). Auf den Tischen liegen Kirschen und Birnen. Man trinkt aus Schalen von der Größe unserer Suppenteller, die man zum Munde führt. Jede Person hält eine Gabel in der Hand. Confetti, Backwerk, Kirschen, Aepfel, auch Rosen werden von Dienern mit langen schmalen Servietten servirt. Der Gebrauch der Gabeln ist bekanntlich im Norden sehr spät heimisch geworden. Selbst noch um 1589 ward er am Hofe Heinrich's III. als weibische Ziererei verspottet. So ward auch noch zwanzig Jahre später Thomas Corgate als furciter verhöhnt, weil er, von einer italienischen Reise zurückkehrend, den Gebrauch der Gabeln in seiner Heimath einführen wollte. In den Inventarien des 14. und 15. Jahrhunderts kommt eine Gabel einmal auf 64, ein anderes Mal auf 9 Dutzend silberne Löffel (siehe Weiß' Kostümkunde 1868, S. 439 und 884). Wenn von Karl V. ausdrücklich erwähnt wird, er habe mehrere Gabeln besessen, diese seien jedoch einzig zum Genuß von Käse mit gepudertem Zucker und Zimmet bestimmt gewesen, so entspricht das ziemlich dem Gebrauch, wie er nach dem Zeugniß des Gemäldes vor uns bei florentinischen Patriziern am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts schon heimisch war.

London, März 1880. J. Paul Richter.

Korrespondenz.

Dresden, Mitte April 1880.

c. Nicht nur für unsere wissenschaftlichen, auch für unsere künstlerischen Bildungsstätten ist Ostern die Zeit der Prüfung. Auch letztere bieten in öffentlichen Ausstellungen ihre Erziehungsresultate dem Publikum dar. So hat zunächst die k. Akademie der Künste eine Exposition von Studienarbeiten ihrer Schüler veranstaltet. Dieselbe pflegte früher mit der alljährlich stattfindenden allgemeinen Kunstausstellung verbunden zu sein. Die Trennung ist beiden Unternehmungen zu Gute gekommen; namentlich hat dadurch die genannte Studienausstellung einer größeren Aufmerksamkeit von Seiten des Publikums sich zu erfreuen als ehedem. Letztere enthält diesmal gegen 400 Arbeiten. Ein frischerer, mehr als bisher auf Ausbildung der Farbe gerichteter Zug machte sich in denselben geltend, legte aber zugleich auch schon den Wunsch nahe, daß der in die Akademie eingezogene Realismus nicht über sein Ziel hinausschießen möge. Unter den selbständigeren Arbeiten aus den akademischen Ateliers zeichneten sich einige Bilder von Schülern des Prof. Pauwels vortheilhaft aus; ebenso hat das landschaftliche Fach, dem Paul Mohn provisorisch vorsteht, eine recht gelungene Leistung aufzuweisen; betreffs der Plastik wahrten Arbeiten aus dem Hähnel'schen und Schilling'schen Atelier den Ruf unserer Bildhauerschule; die Architektur konkurrirte in diesem Jahre um das große Reisestipendium, welches P. Schuster, einem Schüler des Prof. Nicolai, zuerkannt wurde. Auch die zweite, jüngere Pflegestätte der Kunst, welche Dresden besitzt, die k. Kunstgewerbeschule, hat nicht verfehlt, die Resultate ihres Wirkens öffentlich darzulegen. Ein reiches Material giebt von einem rationellen, der Ziele der Schule sich klar bewußten und gut geleiteten Unterricht Kunde, und jedenfalls ist das von dem Institute, in der kurzen Zeit seines Bestehens, in den verschiedenen Fachschulen Geleistete ganz anerkennenswerth. In erfreulicher Weise nehmen unsere gewerblichen Kreise durch zahlreichen Besuch der Ausstellung Antheil an den gemeinnützigen Bestrebungen der Schule.

Die Kunstvereins-Ausstellung auf der Brühl'schen Terrasse enthielt in den letzten Tagen wieder ein Werk des Prof. Hähnel: die in Marmor ausgeführte Büste eines Grafen Henkel v. Donnersmark, welche durch ihre lebendige und noble Auffassung, wie feine Durchführung fesselte. Des Meisters Schöpfungen, seine Skulpturen an dem Museum und dem alten Hoftheater zu Dresden, ferner Denkmäler, Statuen, Entwürfe, Reliefs u. s. w. erscheinen gegenwärtig in einem von Römmler & Jonas trefflich ausgeführten Lichtdruckwerke, auf welches wir bei dieser Gelegenheit nicht verfehlen wollen hinzuweisen. Außer der genannten Büste bietet die Ausstellung noch plastische Arbeiten von Behrens, Hultsch, Flockemann u. A. Von Gemälden ist G. Bleibtreu's „König Wilhelm empfängt beim Scheine der Wachtfeuer durch Moltke die Siegesnachricht von Gravelotte" zu nennen, ein Bild, das freilich in der Auffassung und insbesondere in seiner nicht eben glücklich durchgeführten Beleuchtung zu den weniger gelungenen Leistungen des geschätzten Künstlers zählen dürfte. Auch an einer größeren Darstellung aus der Geschichte der Lucretia von Prof. Louis in Berlin konnte man sich nicht erwärmen. Weiter sahen wir ein hübsches Genrebild von Hugo Kaufmann in München, welches in unterhaltender, scharfer Charakteristik das Publikum eines in einer Dorfschenke sich producirenden Taschenspielers schildert. Das Thierstück, respektive Jagdstück, war durch eine Reihe von Kohlenzeichnungen Pausinger's in Wien und durch zwei skizzenhaft behandelte Bilder aus dem Nachlaß

J. W. Wegener's vertreten. Letzterer, ein unlängst verstorbener hiesiger Künstler, malte allerhand Gethier, welches in dem einen Bilde einer Ueberschwemmung, in dem anderen einem Waldbrande zu entfliehen sucht. Wegener entwickelte als Thiermaler in kleineren Arbeiten, in Zeichnungen und namentlich auch in radirten Blättern Talent und Beobachtungsgabe; zu größeren, figurenreichen Darstellungen aber, wie die ausgestellten, reichte sein Naturstudium und auch seine malerische Technik nicht aus. Unter den Landschaften der Ausstellung ist „Ein Sturm im Hochgebirge“ von Prof. Ludwig in Stuttgart hervorzuheben, sodann ein fein gestimmtes Bildchen vom Ammersee von E. L. Feubüre in München und eine Collection von Ansichten aus dem Salzkammergut und Berchtesgadener Land von Adalbert Waagen in Berchtesgaden, die in ihren geschickt aufgefaßten Motiven und Farben, recht frisch und ansprechend wirken. Ebenso sind noch ein paar gute Aquarelle von E. Oehme und P. Mohn zu erwähnen. Für die nächsten Tage sind Siemiradzki's „Lebende Fackeln des Nero“ in Aussicht gestellt.

Wie der Kunstverein reger als früher bemüht ist, in seiner Ausstellung dem Publikum die Bekanntschaft auswärtiger hervorragender Kunstwerke zu vermitteln, so sorgen auch jetzt einige hiesige Kunsthandlungen dafür, uns auf dem Laufenden zu erhalten. In den letzten Wochen gelangte durch die Kunsthandlung von A. Ernst A. de Neuville's bereits viel besprochenes Bild: „Le Bourget“ hier zur Ausstellung und fand in seiner technisch vollendeten, lebenswahren Darstellungsweise namentlich in unserem Künstlerkreise eine sehr beifällige Aufnahme.

Dresden, welches bereits aus älterer und jüngerer Zeit eine Reihe hübscher Zierbrunnen besitzt, ist gegenwärtig durch eine neue derartige Anlage bereichert worden. Dieselbe, durch ihren plastischen Schmuck von großem künstlerischem Reiz, belebt in anmuthiger Weise den Ferdinandplatz. Sie besteht aus einem runden Granitbecken, in dessen Mitte ein Postament mit einem in Bronze gegossenen Bildwerk sich erhebt. Letzteres, von Robert Diez modellirt, stellt einen fahrenden Schüler mit ein paar gestohlenen Gänsen in den Armen dar. Die Gänse dienen als Wasserspeier, ebenso wie noch zwei dieser Thiere, welche vom Postamente herabfliegen. Das Werk ist voll Humor und Leben und erfreut durch Beherrschung der Form und frische Unmittelbarkeit; die Bewegung der Figur, so schnell, momentan und heftig sie auch ist, überschreitet doch nirgends die der Plastik gesteckten Grenzen. Die talentvolle Arbeit wird von der letzten Münchener internationalen Ausstellung her noch bekannt sein, wo sie mit einer goldenen Medaille ausgezeichnet wurde. Ihre Entstehung ist zunächst der hiesigen Herrmann-Stiftung zu danken, welche im Jahre 1875 eine Konkurrenz zur Beschaffung einer derartigen Brunnenfigur ausgeschrieben hatte und unter den 27 eingegangenen Entwürfen den von Diez zur Ausführung bestimmte. Letztere hat, was bekanntlich nicht immer bei derartigen Konkurrenzen der Fall zu sein pflegt, in erfreulicher Weise gehalten, was die Skizze versprach. Wie die Herrmann-Stiftung die Figur auf ihre Kosten ausführen ließ, so trat die Stadt für die Herstellung des Brunnenunterbaues ein. Der architektonische Theil des Brunnens ist von P. Weidner besorgt worden.

Nekrologe.

A. R. **Franz Meyerheim** †. Am 5. April starb zu Marburg an der Lahn an einer Gehirnerweichung, die seit zwei Jahren seinen Geist umnachtet hielt und ihn schon längere Zeit allem künstlerischen Schaffen entfremdet hatte, Franz Meyerheim, der älteste Sohn Friedrich Eduard's. Geboren am 10. Oktober 1838 in Berlin, genoß er den künstlerischen Unterricht seines Vaters, dessen unermüdlicher Fleiß und staunenswerthe Gewissenhaftigkeit sich auf den Sohn vererbte, welcher in solchem ernsten Streben eine der Grundbedingungen künstlerischen Schaffens sah. Was seinen Vater in der ersten Periode seiner Thätigkeit bewegt und ausgefüllt hatte, die Romantik des Mittelalters, wurde für ihn der Inhalt seines Lebens. Im Jahre 1858 debütirte er auf der akademischen Kunstausstellung mit einem Genrebilde von kleinem Umfange, welches das Zwiegespräch eines jungen Edelknaben mit einem beim Putzen eines Harnisches beschäftigten Knappen in einer mittelalterlichen Halle darstellte. Die zarte malerische Durchführung, ein Erbtheil des Vaters, und die Feinheit und Liebenswürdigkeit des Humors, die sich auf diesem wie auf einer Anzahl ähnlicher Genrebilder mit mittelalterlicher Architektur und Staffage offenbarten, blieben fortan die Hauptvorzüge seiner Kunst. Auf Studienreisen nach Thüringen, dem Harz, Tirol und der Schweiz machte er zahlreiche Studien für solche Bilder und befriedigte zugleich seinen leidenschaftlichen Sammeleifer, der allmählich das Mittelalter auch in seiner Umgebung lebendig machte. Diese Leidenschaft war so völlig mit seinem künstlerischen Denken und Fühlen verwachsen, daß er sich nur in einem mittelalterlich ausgestatteten Raume behaglich fühlte. Während er seinen Bruder Paul, den flotten Realisten, an Feinheit der Empfindung übertraf, stand er ihm an Reichthum und Schöpferkraft der Phantasie erheblich nach. Er bewegte sich stets in demselben engbegrenzten Kreise ritterlicher und anmuthiger Gestalten des Mittelalters und der Renaissance, und, da seine delikate malerische Behandlung viele Bewunderer fand, war er oft genöthigt, denselben Gegenstand mehrere Male zu wiederholen oder doch nur unbedeutend zu variiren. Eine größere Popularität gewann er erst im Jahre 1870 durch zwei Märchenbilder „Dornröschen“ und „Sneewittchen“, welche mit zwei Pendants (Rothkäppchen und Aschenbrödel) von der Hand seines Bruders Paul zum Schmuck eines Saales im Hause des Banquiers Herrmann Magnus dienen sollten. Obwohl

diese Bilder also für einen dekorativen Zweck bestimmt waren, widmete er den fast lebensgroßen Gestalten und den Interieurs dieselbe Feinheit und Sorgfalt der Durchführung, die man mit Recht an seinen kleinen Genrebildern schätzt. Seine genaue Kenntniß des mittelalterlichen und des Renaissancekostüms verwerthete er noch zweimal auf größeren Kompositionen, in einer „Spielergesellschaft in Venedig", ebenfalls mit lebensgroßen Figuren, Frauen und Männern, welche besonders durch die Pracht ihrer Gewänder erfreuten, und in einem musikalischen „Trio" mit Figuren im Kostüm des 17. Jahrhunderts. Nach der Reorganisation der Akademie wurde ihm eine Stelle als Lehrer für anatomisches Zeichnen übertragen, die er mit der ihm eigenen Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit versah, jedoch nur kurze Zeit, da ihn das Fortschreiten seiner Krankheit zwang, seine Lehrthätigkeit schon 1878 niederzulegen. 1877 erschien er zum letzten Male auf der akademischen Kunstausstellung mit drei Aquarellen (Rathhaussaal zu Goslar, Zimmer aus Appenzell, Ofen aus Appenzell), die durch Tiefe und Kraft des Tones und durch meisterliche Behandlung von Luft und Licht gleich ausgezeichnet waren und eine neue Entwickelungsphase des Künstlers verhießen, welcher nun der Tod ein Ziel gesetzt hat.

K. B. **August Hagen †.** Am 15. Februar d. J. starb, wie bereits gemeldet, zu Königsberg i. Pr. in dem hohen Altar von 83 Jahren der Professor Dr. August Hagen, ein um das Kunstleben dieser seiner Vaterstadt und um die Kunstwissenschaft hochverdienter Mann. A. Hagen wurde am 12. April 1797 zu Königsberg i. Pr. geboren, studirte auf der dortigen Universität, begann daselbst 1824 seine Vorlesungen über Kunst- und Literaturgeschichte, wurde 1825 außerordentlicher, 1831 ordentlicher Professor der Kunstgeschichte und erhielt die Aufsicht über die damals in Bildung begriffenen Kunstsammlungen. Er gründete 1830 die Akademische Kunstsammlung, 1831 den Königsberger Kunstverein, das städtische Museum und die Alterthumsgesellschaft Prussia mit umfangreicher Sammlung. Neben seiner Lehrthätigkeit an der Universität hielt er noch Vorlesungen an der Kunstakademie und vor besonders geladenen Gesellschaften. Als Kunstforscher widmete er besondere Aufmerksamkeit der Stadt Königsberg und der Provinz Preußen. Unter den vielen hierher gehörigen Arbeiten ist besonders seine im Jahre 1833 erschienene, auf gründlichen Urkundenforschungen beruhende „Beschreibung des Doms zu Königsberg" hervorzuheben. Im Jahre 1851 publicirte er eine „Geschichte des Theaters in Preußen" und bald darauf ein Werk über die „Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert". In den Jahren 1846—57 redigirte er die „Neuen Preußischen Provinzialblätter". Daneben war er als Dichter thätig. Besonders bekannt sind seine „Künstlergeschichten", in welchen er die Resultate seiner kunsthistorischen Studien in novellistischer Form darbot. Dazu gehören: „Norica", 1827 und später wiederholt aufgelegt, „Die Chronik seiner Vaterstadt des Florentiners Ghiberti", 1833, „Die Wunder der heiligen Katharina von Siena", 1840, „Lionardo da Vinci in Mailand", 1840 und „Acht Jahre aus dem Leben des Michel Angelo", 1869. — Im Jahre 1863 publicirte er auch eine Biographie des Dichters Max v. Schenkendorf. — Hagen hat wiederholt Studienreisen gemacht, im Uebrigen aber die ganze Zeit seines Lebens in seiner Vaterstadt zugebracht. Sein Andenken wird stets in Ehren gehalten werden.

* **Antonie Biel**, eine tüchtige Landschafts- und Marinemalerin, ist am 2 April in Berlin gestorben. Sie war am 23. Januar 1830 in Stralsund geboren und genoß, nachdem sie sich für die Kunst entschieden, nacheinander den Unterricht des Professors Schirmer in Berlin, C. F. Lessing's in Düsseldorf und den der Karlsruher Kunstschule, wo besonders Gude ihrem Talente die letzte Reife gab. Dann ließ sie sich in Berlin nieder und schuf eine große Anzahl von Küstenlandschaften und Marinen, deren Motive der Ost- und Nordsee entlehnt waren und die sich durch Tiefe und Wahrheit der Empfindung und eine charakteristische Wiedergabe des Geschauten bei aller Schlichtheit und Einfachheit der malerischen Behandlung auszeichneten.

Theodor Gudin, der gefeierte französische Seemaler ist am 10. April, 78 Jahre alt, in Boulogne-sur-Seine gestorben.

Kunstliteratur.

Die Perspektive des Malers, mit Begründung ihres Princips und der zur praktischen Anwendung geeignetsten Konstruktionsweisen, nebst der perspektivischen Schattenbestimmung und der Ermittelung der Spiegelbilder für Kunst- und technische Schulen sowie zum Selbststudium 2c. von Heinrich Weishaupt, kgl Prof. in München. Separatabdruck vom 2 Theil der 4 Abtheilung des Linearzeichenwerkes. Mit einem Atlas in Querfolio, bestehend aus 24 lithographirten Tafeln und 52 in den Text eingedruckten Holzschnitten. 8. 152 Seiten München, Karl Merhoff's Verlag. 1880.

Die Anzahl und treffliche Wahl der Beispiele in Weishaupt's „Perspektive des Malers" machen dieses Werk zu einem entschieden hervorragenden unter der großen Zahl moderner Schriften über diese Wissenschaft, welche eigentlich nur noch von den Technikern wirklich verstanden wird; die Aufgabe, für den Gebrauch der Maler eine Perspektivlehre zu schreiben, besteht hauptsächlich darin, den Stoff mit Rücksicht auf eine möglichst geringe geometrische Vorbildung zurecht zu legen; wir glauben, daß der Verfasser dieser Aufgabe gerecht geworden ist, wenn auch zur Konstruktion der komplicirteren Beispiele nicht immer der einfachste Weg gewählt wurde. G. N.

Grundzüge der freien Perspektive, zum Gebrauche an technischen Lehranstalten und zum Selbstunterrichte. Bearbeitet von Ingenieur Carl Fliesen, Lehrer an der Kunst-Industrie- und Handwerker-Schule zu Offenbach a. M. Mit 43 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, Carl Scholtze. 8. 64 Seiten.

Die geometrische Perspektive, zum Gebrauche an technischen Lehranstalten und zum Selbstunterrichte für Handwerker, Techniker und Industrielle. Bearbeitet und herausgegeben von Carl Fliesen, Architekt und Ingenieur, Lehrer 2c. Mit 48 Holzschnitten. Leipzig, Carl Scholtze. 8. 61 Seiten.

Die orthogonale und perspektivische Schattenkonstruktion. Zum Gebrauche an technischen Lehranstalten 2c. Bearbeitet von Ingenieur Carl Fliesen, Architekt, ehemals technischer Lehrer 2c. Mit 82 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, Carl Scholtze 1880. 8. 108 Seiten.

Seit Jahren giebt die thätige Verlagsbuchhandlung von Carl Scholtze eine „Bautechnische Taschenbibliothek" heraus, welche bereits mehr als 50 Nummern zählt. Die vorliegenden drei Hefte dieser Bibliothek (42—44), von Carl Fliesen, bilden in ihrer Gesammtheit ein praktisches Lehrbuch der Perspektive für Schüler technischer Lehranstalten. Das erste Heft behandelt jene Methode der perspektivischen Darstellung, welche, vielfach „freie Perspektive" genannt, eine Art perspektivischer Geometrie bildet, indem sie lehrt, Linien und Winkel ebenso leicht direkt perspektivisch wie geometrisch

zu zeichnen. Es ist nicht die am leichtesten verständliche Methode, aber in der Anwendung die einfachste und für Zwecke der Malerei die allein brauchbare. Die Lehrsätze sind mit Klarheit vorgetragen; wir können aber die erklärenden Figuren nicht loben, da sie sämmtlich unter zu großem Gesichtswinkel aufgefaßt sind. Es scheint uns sonderbar, daß im Texte stets auf die Nothwendigkeit einer genügenden Distanz hingewiesen und nicht eine einzige Illustration gegeben wird, welche dem Schüler diese Nothwendigkeit ad oculos demonstrirt. Das Buchformat gestattete sehr wohl die dazu nöthige Figurengröße. In dem anderen Hefte, welches die „geometrische Perspektive" behandelt, sind die Illustrationen besser; die geometrische Perspektive lehrt die Methode, aus Grundriß und Aufriß das perspektivische Bild eines Gegenstandes zu konstruiren, ist also die Methode des Architekten und Handwerkers. Im Hefte Nr. 44 giebt der Verfasser das Nothwendigste der Schattenkonstruktionen; er legt als Techniker den größeren Werth auf die geometrischen Schattenkonstruktionen. Sehr schätzenswerth ist das Kapitel über die Ausführung technischer Zeichnungen in Bezug auf die Handhabung der Utensilien. G. N.

Vermischte Nachrichten.

R. **Bamberg.** Aus dem Staatsfonds für Förderung der bildenden Kunst wurde für Bamberg unlängst die zweite Gabe gespendet. Sie besteht in einem gemalten Fenster für den Chor der protestantischen Kirche. Dasselbe kam Anfang März zur Aufstellung und bildet das Seitenstück zu einem im verflossenen Jahre von einer Frau von Dobeneck gestifteten. Das letzte zeigt die Geburt, das erste die Kreuzigung Christi; die Kartons lieferte Professor Wanderer, die Ausführung ist vom Maler Klaus in Nürnberg. Hierdurch wurde Bamberg um zwei Kunstwerke der modernen Glasmalerei bereichert, welche sich durch schöne Zeichnung, Tiefe der Empfindung und leuchtendes Kolorit auszeichnen. — Die erste Gabe aus dem Staatsfonds, der sogenannte Kunstbrunnen, wird im Verlaufe des Sommers zur Aufstellung kommen und Ende August gelegentlich der Feier des 700jährigen Bestandes der Wittelsbacher Dynastie enthüllt werden. Im verflossenen Herbste wurde das Innere der Kirche der englischen Fräulein hier einer gründlichen Restauration unterzogen. Die geschmackvolle Ausmalung der Decke und Wände erhielt ihre Hauptzierde durch Wandgemälde, welche an der ersteren in größeren Flächen Scenen aus dem Leben Mariens, an der letzteren in Medaillons die sieben Werke der Barmherzigkeit darstellen. Sie wurden nach den Entwürfen des kunstsinnigen geistlichen Rathes Metzner von dem hiesigen Maler Anton Riedhammer ausgeführt und verdienen wegen ihres Gedankeninhalts, ihrer Zeichnung und Farbe volle Anerkennung. — An die Stelle des von mir in meinen Korrespondenzen mehrmals erwähnten, vor Kurzem verstorbenen Kreisbaurathes für Oberfranken, Frank, kam der frühere Regensburger, spätere Frankfurter Dombaumeister Denzinger.

Zeitschriften.

L'Art. No. 274 u. 275.
Valentin, von Gust. Geffroy. — Le palais de San Donato et ses collections, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Exposition de la société d'aquarellistes français, von E. Véron. — L'exposition de Nice, von L. Enault. — Henry Merritt, von W. O. Tristram. — Les pensionnaires du Louvre, von L. Leroy. (Mit Abbild.) — Silhouettes d'artistes contemporains: J. de Nittis, von Ph. Burty. — Exposition de l'oeuvre de Méryon, von Fred. Wedmore.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 3.
Wenzel Jamnitzer. — Moderne Entwürfe: Albumdecke; Madonna sammt Rahmen; Auslagständer aus Schmiedeeisen; Bronze-Uhr mit Emailmalerei; Credenz-Schrank aus Eichenholz.

Gazette des Beaux-arts. No. 274.
La collection Walferdin et ses Fragonard, von Baron Roger Portalis. (Mit Abbild.) — Le portrait d'Erasme par Hans Holbein au musée du Louvre, von Benj. Fillon. (Mit Abbild.) — Le casque depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, von Paul Gout. (Mit Abbild.) — Les maisons de Raphael à Rome, von Eug. Müntz. (Mit Abbild.) — Société d'aquarellistes français, von A. Baignères. (Mit Abbild.) — La renaissance en France, von Louis Gonse. (Mit Abbild.) — Journal du voyage du cavalier Bernin en France, von Lud. Lalanne.

Journal des Beaux-Arts. No. 6.
Beaux-arts et industries artistiques à Bruxelles en 1761, von A. Schoy. — Le catalogue de San Donato.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 175.
Wiens Eisenschmiedekunst im Barockzeitalter, von Dr. Alb. Ilg.

The Portefolio. No. 124.
Etchings from pictures by contemporary artists XXV: Lucius Rossi. — Cambridge, IV: The early history of Trinity College, von J. W. Clark. (Mit Abbild.) — Etchings and engravings by the great masters, XV: Rembrandt.

Inserate.

Kunst-Auktion in Amsterdam.

Am Dienstag den 27. und Mittwoch den 28. April a. c. öffentliche Versteigerung im Auktionslokale „De Brakke Grond" der berühmten

Galerie moderner Oelgemälde

aus den Deutschen, Französischen und Holländischen Schulen, von weiland Herrn

Jhr. H. D. Hooft van Woudenberg van Geerestein in Amsterdam.

Prachtvolle Arbeiten von *Andreas* und *Oswald Achenbach, Alma Tadema, Bakker Korff, Béranger, Bisschop, Bles, Rosa Bonheur, Bosboom, Bouguereau, Brillouin, Calame, Cermak, de Dreux, Gallait, Girardet, Graeb, Gude, Gudin, Guillemin, de Haas, Hamman, Hoguet, Isabey, Israëls, Jacobsen, Jacque, Jordan, Kobell, Koekkoek, Koller, Landelle, Leu, van Lerius, Leys, Melbye, Mélin, Meyer von Bremen, Louis Meyer, van Muyden, Pettenkofer, Robie, Rochussen, Roelofs, Ronner, Philippe Rousseau, Schelfhout, Scholten, Schotel, Siegert, Springer, Tesson, von Thoren, van Trigt, Troyon, Vautier, Verboeckhoven, Verlat, Verschuwe, Verveer, Waldorp, Otto Weber, Weissenbruch, Willems, Worms,* u. s. w.

Die Bilder werden drei Tage vor der Auktion zu besichtigen sein. Der Katalog ist von den Unterzeichneten zu beziehen. (Illustrirter Katalog 10 Mark.) (3)

van Pappelendam & Schouten.
Wolvenstraat 19, **Amsterdam.**

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG.

Abriss der Geschichte der Baustyle. Leitfaden für den Unterricht und zum Selbststudium. Von *Wilhelm Lübke.* Vierte stark vermehrte Auflage. Mit 468 Holzschnitten. 24 Bogen gr. 8. 1878. broch. 7 M. 50 Pf., geb. 8 M. 75 Pf.

Soeben erschien:

Antiqu. Katalog No. 1, enth.: **Kunst- und Kunsthandbücher, Kupferwerke, Reisen, Memoiren, Briefwechsel, Orientalia, fremde Sprachen, Varia.** Interessenten belieben den Katalog, welcher gratis und franco versandt wird, zu verlangen.

Gleichzeitig empfehle mein reichhaltiges Lager von neuen und alten Kupferstichen (Grabstichelblätter), Original-Radirungen von Rembrandt, Waterloo etc.

Porträtsammlungen:

3000 Theologen, Gelehrte, Schriftsteller, Mathematiker, Philosophen, Historiker, Kritiker. 300 deutsche Kaiser, deutsche Fürsten. 100 Päpste.
Berlin W., Friedrichstr. 77. (4)

Paul Scheller's
Kunst- und Buchhandlung.

Der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden

sucht ein Nietenblatt in Kupferstich für 1880, ca. 600 Exempl. Maximalpreis 3 Mark. Gefällige Anerbietungen alsbald unter obiger Adresse. (2)

Zum Vertriebe im deutschen Buchhandel übernahm ich nachfolgende photographische Sammelwerke:

CARLO PINI'S

ORNAMENTENWERK.

Eine Sammlung der vorzüglichsten Entwürfe und Skizzen von italienischen u. a. Architekten und Ornamentisten des 15., 16 und 17. Jahrhunderts aus dem Cabinet der Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz.

Im Ganzen 484 Blätter.

Aufgezogen in einer eleganten Cassette Preis 288 Mark.
Unaufgezogen ohne Cassette Preis 268 Mark.

Diese „Ornamenti varii" gehören zu dem Schönsten und Phantasievollsten, was die Blüthezeit der italienischen Kunst hervorgebracht, und werden hier in vorzüglicher Aufnahme dargeboten.

Kataloge gratis. Probeblätter à 60 Pf.

DIE GROTESKEN

der ersten Korridors der Königl. Galerie zu Florenz.

Gemalt im Jahre 1581—82
von
Alessandro Allori, Giov. Maria Butteri, Alessandro Pieroni, Giov. Bizzelli e Lodovico Buti, Bernardino Poccetti u. A.

44 Photographien in Quart.

Herausgegeben
von
Carlo Pini,
ehem. Conservator des K. Kupferstichcabinets in Florenz.

Preis 32 Mark.

Auch diese Sammlung der berühmten, durch ungemeinen Reichthum der Motive ausgezeichneten Decorationen enthält nur gute Reproductionen. Die Blätter werden nicht einzeln abgegeben. Probeblätter à 60 Pf. pro Blatt stehen, soweit der Vorrath reicht, zu Diensten.

LEIPZIG, im Januar 1880. ***E. A. Seemann.***

Kunst-Auktion in Hannover.

Die **sehr werthvolle Gemälde-Galerie** des Herrn **J. Dr. Ludwig Jelinek aus Prag,** bestehend in einer Sammlung von ca. 300 hervorragenden **Oelgemälden** alter Meister, worunter u. A. **Correggio, Rubens, Rembrandt, Salvator Rosa, A. Dürer, Wohlgemuth, Cranach** etc., gelangt **am 20. Mai 1880** in unserem **Kunstauktionshause** zur öffentlichen Versteigerung. **Catalog auf Verlangen gratis.**

(2) **Hannoversches Kunstauktionshaus (Gustav Othmer), Hannover.**

In meinem Verlage erschien:

VORSCHULE

ZUM

STUDIUM DER KIRCHLICHEN KUNST

VON

WILHELM LÜBKE.

SECHSTE STARK VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE.

MIT 226 HOLZSCHNITTEN.

gr. 8. broch. 6 M., elegant gebunden 7 M. 50 Pf.

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Grosse Kölner

Kunst-Auktion.

Die nachgelassenen reichhaltigen Kunst- und Antiquitäten-Sammlungen der Herren Kunsthändler **Chr. König in Köln, Vicar Aug. Seydell in Köln** etc., sowie die vorzügliche **Porzellan-Sammlung** eines norddeutschen Kunstfreundes, kommen am **10.—14. Mai** durch den Unterzeichneten zur Versteigerung. — Der illustrirte, 1614 No. umfassende Katalog ist zu haben

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne)
in Köln.

Sculpturen

in Biscuit und Elfenbeinmasse

Gruppen, Figuren, Büsten und Reliefs, nach der Antike und nach modernen Meistern sind in großer Auswahl vorräthig in **Gustav W. Seitz'** Kunsthandlung **Carl B. Lorck,** Leipzig, Goethestr.

Kataloge gratis und franco. (12)

Eine Verlagshandlung wünscht zur Illustrirung eines die griech. Mythologie und Geschichte behandelnden Werkes mit einem Künstler in Verbindung zu treten, der nach gegebenen antiken Vorbildern und Motiven zu arbeiten hat. Offerten werden durch die Verlagshandlung dieser Zeitschrift bald erbeten unter Chiffre **B. C. 489.** (1)

Nachfolgende im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erschienene Schriften von

Henriette Davidis

empfehlen sich nach Inhalt und Ausstattung vorzüglich zu **Festgeschenken:**

Die Hausfrau.

Prakt. Anleitung zur sparsamen Führung von Stadt- und Landhaushaltungen. 10. verbesserte und stark vermehrte Aufl. 1879. eleg. geb. 4 M. 50 Pf.; in Goldschnitt geb. 5 M. 50 Pf.

Der Beruf der Jungfrau.

Mitgabe für Töchter bei ihrem Eintritt in's Leben. 8. Aufl. fein geb mit Goldschn. 3 M. 80 Pf.

Puppenmutter Anna.

2. Aufl. Mit 4 col. Kupfern 1 M. 50 Pf.

Puppenköchin Anna.

4. Aufl. Mit 1 colorirten Kupfer. 1 M

Vorräthig in jeder Buchhandlung.

Verlag von **E. A. Seemann in Leipzig.**

KUNST UND KÜNSTLER

DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

Biographien und Charakteristiken.

Herausgegeben unter Mitwirkung von Fachgenossen

von

DR. ROBERT DOHME.

Erste Abtheilung.

Deutsche und niederländische Künstler bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Mit zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

Zwei Bände.

124 Bogen hoch Quart; br. 49 M., geb. in Calico 57 M., in Pergament oder Saffian 71 M.

I. Band. (Des Gesammtwerkes I. Band.)

Einhart *(R. Dohme).* — Tuotilo von St. Gallen. Bernward von Hildesheim; die deutschen Dombaumeister *(Alwin Schultz).* Die Brüder van Eyck *(O. Eisenmann).* — Martin Schongauer; Dürer *(Wilh. Schmidt).* — Die deutschen Kleinmeister *(A. Rosenberg).* — Grünewald; Hans Baldung; Burckmair *(A. Woltmann).* — Die Nachfolger der van Eyck; Cranach *(O. Eisenmann).* — Holbein *(J. E. Wessely).* — Lucas van Leyden *(A. Rosenberg).* — Quentin Massys *(O. Eisenmann).* — Die Familie Bruegel *(J. E. Wessely).* — Rubens *(C. Lemcke).* — Teniers *(A. v. Wurzbach).* — Brouwer *(J. E. Wessely).* — Frans Hals *(W. Bode).* — A. van Dyck *(C. Lemcke).*

II. Band. (Des Gesammtwerkes II. Band.)

Rembrandt van Rijn; Gerhard Terborch; Gabriel Metsu; Kaspar Netscher; Gerhard Dov; Frans van Mieris; Jan Steen; Adriaen van Ostade; Pieter de Hooch; Jan Vermeer van Delft; Adriaan van der Werff *(C. Lemcke).* — Die niederländischen Landschafts-, See-, Thier- und Schlachtenmaler des XVII. Jahrhunderts *(A. von Wurzbach).* — Veit Stoss; Adam Krafft; Peter Vischer *(R. Bergau).* — Andreas Schlüter *(R. Dohme).* — Raphael Mengs *(F. Reber).* — Angelica Kauffmann *(J. E. Wessely).* — D. Chodowiecki *(R. Dohme).*

Zweite Abtheilung.

Italienische Künstler bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Mit zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt

Drei Bände.

223 Bogen hoch Quart; br. 87 M., geb. in Calico 99 M., in Pergament oder Saffian 120 M.

I. Band. (Des Gesammtwerkes III. Band.)

Die Pisani *(E. Dobbert).* — Giotto; die sienesische Schule; Fra Angelico da Fiesole *(E. Dobbert).* — Brunellesco *(H. Semper* und *R. Dohme).* — Ghiberti; Donatello *(Ad. Rosenberg).* — Die Robbia; Desid. da Settignano; Mino da Fiesole *(W. Bode).* — Masaccio; Filippo und Filippino Lippi; Botticelli Ghirlandajo *(K. Woermann).* — Verrocchio *(H. Semper).* — Mantegna *(Alf. Woltmann).* — Perugino *(M. Jordan).* — Signorelli; Sodoma *(R. Vischer).* — L. B. Alberti *(R. Redtenbacher).* — Bramante *(H. Semper).* — Peruzzi *(R. Redtenbacher).*

II. Band. (Des Gesammtwerkes IV. Band.)

Raffael und Michelangelo *(Anton Springer).* — (Die Arbeit Springer's ist über den Rahmen des Gesammtwerkes hinausgewachsen. Bei dem hohen Interesse, welches die Hauptmeister der modernen Kunstgeschichte beanspruchen und bei der meisterhaften Darstellungsweise des Verf. wird diese Abweichung von dem ursprünglichem Programm gewiss allgemeine Billigung finden.)

III. Band. (Des Gesammtwerkes V. Band.)

Fra Bartolommeo *(H. Lücke.)* — Andrea del Sarto *(H. Janitschek).* — Lionardo; Luini *(Carl Brun).* Seb. del Piombo; Giulio Romano *(J. P. Richter).* — Bellini *(H. Janitschek).* — Giorgione *(H. Lücke).* — Palma vecchio *(A. Rosenberg),* — Tizian *(M. Jordan).* — Tintoretto; Veronese *(H. Janitschek).* — Andrea und Jacopo Sansovino *(Ad. Rosenberg)* — Palladio *(R. Dohme).* — Correggio *(J. P. Richter).* — Die Caracci; Guido Reni; Domenichino; Albani; Guercino *(H. Janitschek).* — Caravaggio; Spagnoletto *(O. Eisenmann).* — Salvator Rosa *(C. A. Regnet).* — Bernini *(R. Dohme).* — Tiepolo; Canaletto; Batoni *(J. E. Wessely).*

Mit der im Jahre 1880 vollständig werdenden

Dritten Abtheilung

Spanische, französische und englische Künstler des 16. 17. u. 18. Jahrhunderts

(Sechster Band des Gesammtwerkes)

Ein Band von ca 50 Bogen im Preise von etwa 20 Mark

wird das ganze Unternehmen seinen vorläufigen Abschluss finden. Später gedenkt die Verlagsbuchhandlung eine Fortsetzung in einem in Vorbereitung begriffenen Werke bieten zu können, welches unter dem Titel **„Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts“** in zwei Bänden ausgegeben und sich in Format und Ausstattung an das ältere Werk anschliessen wird.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

29. April

Nr. 29.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Wiener Festzugs-Publikationen.

Wien, im April 1880.

Eben wird es ein Jahr, daß jenes glänzende Schauspiel zur silbernen Hochzeitfeier des österreichischen Kaiserpaares auf der Ringstraße Wiens an unseren Augen vorüberzog: da tritt endlich, nach monatelangen Deliberationen und Vorbereitungen, das zum Andenken an die festlichen Stunden vom Wiener Gemeinderathe unternommene Prachtwerk mit seiner ersten Lieferung hervor. Noch einmal fühlen wir uns, besonders lebhaft gerade an denselben Frühlingstagen, in die erwartungsvolle, gehobene Stimmung des Vorjahres zurückversetzt und lassen die Bilder, welche schon im Gedächtniß abzublassen begannen, durch die reproducirende Kunst uns gern wieder auffrischen.

Es ist nicht die erste Publikation des Festzugs, welche in diesen riesigen Querfoliotafeln des kommunalen Prachtwerkes uns vor Augen liegt. Abgesehen von ungezählten Holzschnitten illustrirter Journale und den kleinen, zur Orientirung und Befriedigung der Neugierde schon vor oder unmittelbar nach dem festlichen Ereigniß erschienenen Bilderfolgen kleineren Formates hat uns das letzte Jahr schon zwei umfangreichere Abbildungswerke über den Zug gebracht, welche hier besprochen und mit der Publikation des Wiener Gemeinderathes in Vergleichung gezogen zu werden verdienen.

Das erste dieser Werke besitzt den nicht zu unterschätzenden Vorzug vor den übrigen, daß es uns die Entwürfe Makart's, des genialen Urhebers der künstlerischen Konception des Ganzen, in unmittelbarer Treue wiedergiebt. Es ist die von dem trefflichen Wiener Photographen V. Angerer herausgegebene Sammlung von 34 Lichtdrucken (9×43 C. groß) nach den Originalaufnahmen der Makart'schen Oelskizzen*). Die von Römmler und Jonas in Dresden ausgeführten Lichtdrucke theilen freilich mit allen anderen, auch den besten, Erzeugnissen dieser Technik den stumpfen und verblasenen Charakter der Erscheinung und können uns deshalb nicht nur von der Farbe, sondern auch von der malerischen Wirkung der Makart'schen Entwürfe keinen richtigen Begriff geben. Aber es sind doch die Originalskizzen, es ist die Handschrift des Meisters und der ihm geistesverwandten Genossen, was uns in den Lichtbildern entgegentritt, und dieser originale Stempel, die treue Bewahrung des ersten, impulsgebenden Wurfes verleiht der Angerer'schen Publikation ihren eigenthümlichen und bleibenden Werth. Für uns erhöht sich derselbe noch durch den beklagenswerthen Umstand, daß die Makart'schen Originalskizzen uns nicht mehr vorliegen! Man hätte denken sollen, daß Wien, das reiche, glänzende Wien, das in jenem prunkvollen Festapparat ein Zeugniß der Opferwilligkeit, der Loyalität und des Kunstsinnes abgelegt hatte, wie keine zweite moderne Stadt, nun doch wenigstens diese meisterhaften Entwürfe sich nicht würde entgehen lassen, zumal da der bald nach der

*) Festzug zur fünfundzwanzigjährigen Vermählungs-Feier des a. h. Kaiserpaares, veranstaltet von der Haupt- und Residenzstadt Wien April 1879. Erinnerungs-Blätter nach den Original-Entwürfen des Prof. H. Makart. Lichtdruck von Römmler & Jonas. Wien, V. Angerer's Verlag. Querfol.

ersten Ausstellung der Skizzen aufgetauchte Plan, danach eine große Friesdekoration im neuen Rathhause malen zu lassen, sich inzwischen als unausführbar erwiesen hat. Aber nicht nur die Stadt zeigte sich in der Sache völlig apathisch, auch sonst fand sich in Wien kein Liebhaber für jene geistvollen Entwürfe, so daß der Künstler, welcher — beiläufig bemerkt — für sein monatelanges, opferfreudiges Schaffen keinerlei Ehrensold von seinen Auftraggebern erhalten hat, sich schließlich genöthigt sah, die Skizzen um eine geringfügige Summe einem — englischen Kunsthändler zu verkaufen!

Die zweite Publikation, welche den Anspruch erhebt, uns ein würdiges Andenken an das unvergleichliche Schauspiel zu gewähren, ist das unter Leitung E. Stadlin's erscheinende Farbendruckwerk, ein Unternehmen der rührigen Wiener Verlagsbuchhandlung von M. Perles*). Das Werk unterscheidet sich, abgesehen von seiner technischen Herstellung, schon dadurch wesentlich von dem zuerst besprochenen, daß es nicht die Makart'schen Entwürfe, sondern den Festzug, wie er in Wirklichkeit (freilich auf Grundlage der Makart'schen Skizzen und unter Leitung desselben) sich gestaltet hatte, darzustellen unternimmt. Auf die Herstellung der Farbendrucke hat Makart selbst keinen Einfluß genommen. Diese wurde in der Kunstanstalt von J. Haupt nach den Angaben und Entwürfen von Stadlin besorgt, welcher, wie den Lesern bekannt, bei der Anfertigung eines großen Theiles der Festzugskostüme als Vorstand der vom Gemeinderathe eingerichteten Werkstätte Makart zur Seite stand. Das Werk reiht sich somit jenem in der Schweiz erschienenen, früher von uns besprochenen Festalbum von Roux und Jauslin an, welches uns den Zug von der Murtener Schlachtfeier d. J. 1876 in farbigen Blättern vorführt, und findet seinen Hauptwerth in der Treue, mit welcher es die Trachten, Waffen, Festwagen, Geräthschaften, dann die einzelnen Haupttypen und Gruppen des Zuges, hin und wieder sogar eine hervorstechende Persönlichkeit in Porträt und Kostüm charakteristisch wiedergiebt. Von dem genannten Berner Festalbum unterscheidet sich Stadlin's Werk übrigens nicht nur durch seine bedeutenderen Dimensionen (die Bildfläche beträgt 16 C. Höhe und 51 C. Länge), sondern auch durch seine unläugbar geschicktere und reichere Durchführung. Es hat sich im großen Publikum denn auch eines ungetheilten Beifalls und enormen Absatzes zu erfreuen gehabt: wogegen freilich andererseits nicht verschwiegen werden darf, daß den strengeren Anforderungen der Künstler und feiner gebildeten Kunstliebhaber durch Farbendrucke überhaupt nicht Genüge geleistet werden konnte. Erinnern wir uns nur der vielen schmerzlichen Enttäuschungen, die uns in den letzten Jahren durch die farbigen Reproduktionen alter Oelgemälde, z. B. der Darmstädter Madonna oder vollends des Dürer'schen Allerheiligenbildes, in den Blättern der Arundel Society zu Theil geworden sind, und urtheilen wir nicht zu streng über die Leistungen einer Anstalt, welche unter dem Hochdrucke der Neugierde und der Konkurrenz nicht etwa ein fertig vorliegendes Kunstwerk wiederzugeben, sondern aus der Erinnerung an tausend entschwundene oder nur in Form todter Kostümstücke und Geräthe noch vorliegende Details erst ein Ganzes herzustellen hatte! — Das Werk Stadlin's, das im Herbst vorigen Jahres zu erscheinen begann, ist gegenwärtig bis zu seiner sechsten Lieferung vorgeschritten. Im Ganzen sollen es zehn solcher Lieferungen, jede zu vier Blättern, werden, und für die Schlußlieferung wird ein erklärender Text in Aussicht gestellt.

Als der Gemeinderath von Wien zu dem dritten, soeben ans Licht getretenen Festzugswerke*) den Plan faßte, wurde zunächst auch an farbige Wiedergabe des Zuges gedacht, und dieser Gedanke lag so nahe; Angesichts der farbenstrahlenden Wirklichkeit, welche zu reproduciren war, daß es der schwerwiegendsten Gegengründe bedurfte, um davon wieder abzukommen. Diese bestanden vornehmlich in der eben angedeuteten Erwägung, daß ein künstlerischer Eindruck durch farbige Tafeln nur mit dem Aufwande ganz enormer Mittel, an Geld und an Zeit, zu erreichen gewesen wäre. Man dachte speciell an kolorirten Holzschnitt. Aber dazu wären eine Anzahl von streng geschulten Holzschnittzeichnern vonnöthen gewesen, welche die Vorlagen für die Xylographen in der breiten Strichweise eines Dürer oder Burgkmair zu zeichnen verständen, und jeder Kundige weiß, wie schwierig dieselben zu finden sind, wie langsam die Arbeit mit den wenigen verfügbaren Kräften von statten gegangen wäre. Dazu würde dann noch das Koloriren mit der Hand gekommen sein: eine Aufgabe, welche in diesem Falle auch ihre ganz besonderen großen Schwierigkeiten dargeboten hätte. Unter diesen Umständen entschloß man sich nothgedrungen, von der farbigen Vervielfältigung abzustehen. — Allerdings wäre da nun in zweiter Linie zunächst die Radirung in Frage gekommen: eine Reproduktionsart, welche den koloristischen Intentionen

*) Hans Makart's Festzug der Stadt Wien, 27. April 1879, als Huldigung zur silbernen Hochzeit des Kaiserpaares, naturgetreu chromolithographisch dargestellt von E. Stadlin, Kostümier des k. k. Hofburgtheaters. Wien, Verlag von M. Perles. Querfol.

*) Huldigungs-Festzug der Stadt Wien zur Feier der silbernen Hochzeit JJ. MM. des Kaisers Franz Joseph I. und der Kaiserin Elisabeth (27. April 1879), herausgegeben vom Gemeinderathe der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Wien, Verlag des Gemeinderathes. 1880. Querfol.

Makart's und seiner Schule gewiß vortrefflich entsprochen hätte. Aber die erste für diese Technik verfügbare Kraft, wir meinen die William Unger's, ist durch die große Publikation der Belvedere-Galerie derartig in Anspruch genommen, daß man auf sie nicht einmal für die Leitung des Ganzen, geschweige denn für die eigentliche Ausführung der Platten hätte rechnen können. Die zu Rathe gezogenen Fachmänner, darunter unsere tüchtigsten Kupferstecher, sprachen sich demnach für die heliographische Reproduktion aus, und die den Heliographien zu Grunde liegenden Zeichnungen wurden einer Anzahl von jüngeren, dem Kreise Makart's angehörenden oder nahestehenden Künstlern anvertraut. Die Herstellung der Heliogravüren übernahm das k. k. militär-geographische Institut, den Druck besorgt die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, welcher vom Gemeinderathe zur Ausführung der Arbeiten die Summe von 50,000 Gulden ö. W. zur Verfügung gestellt wurde. Nach dem Prospekt, welcher unserem letzten Hefte beilag, soll das gemeinderathliche Werk in zehn Lieferungen erscheinen und bis Ende dieses Jahres vollendet sein. Acht Lieferungen zu je vier Blättern und eine Lieferung zu fünf Blättern werden den Festplatz, die Festzugsgruppen und den Huldigungsakt, die zehnte endlich wird den reich illustrirten Text enthalten. Die Bildfläche der Tafeln mißt 27 C. Höhe und 77 C. Länge. Das Format des Textes ist Imp. Fol.

An der ersten uns vorliegenden Lieferung sind J. v. Blaas, Frz. Ruß, Prof. R. Huber und A. Probst als Zeichner betheiligt. Wenn die von ihnen gelieferten Blätter in der heliographischen Reproduktion nicht durchweg einen gleich günstigen Eindruck machen, so liegt die Ursache davon in der verschiedenen Art der Technik, welche die Zeichner angewendet haben. Je mehr dabei der feste Strich zur Geltung gebracht ist, desto günstiger war es für die Wirkung der Heliographie. Je mehr dagegen im Original breite, gleichmäßig angelegte Schattentöne vorwalten, desto weniger vermochte die Heliogravüre den an sie gestellten Ansprüchen zu genügen. Alle solche platt hingelegten Schattenmassen stellen sich im heliographischen Abdruck als nicht hinreichend farbehaltige, blinde Flächen dar, denen erst durch Nachradiren Wirkung und Reiz verliehen werden muß. Abgesehen von diesen technischen Unebenheiten ist die Wirkung der Blätter übrigens eine recht ansprechende. Die Zeichnungen geben nicht nur alle Details der Kostüme, Wagen, Geräthe, Pferde u. s. w. und zahlreiche Porträts der Festgenossen treu und charakteristisch wieder, sondern sie bieten auch eine solche Fülle hübsch erfundener und geschmackvoll dargestellter Bewegungsmotive, so viel malerisch angeordnete und meisterhaft durchgebildete Gruppen, daß sie als für sich bestehende kleine Kunstwerke gelten können. Eines der reizendsten Blätter ist in dieser Hinsicht der von Franz Ruß gezeichnete Gartenbau, während in der Art des Vortrags das Blatt von Prof. R. Huber, das Gewerbe der Fleischhauer, als die gelungenste unter den bisherigen Leistungen zu bezeichnen ist.

Wir werden auf die beiden, noch im Erscheinen begriffenen Publikationen wiederholt zurückkommen. Soviel darf aber schon jetzt gesagt werden, daß das Ereigniß des vorigen Jahres nicht vorübergegangen ist, ohne eine seiner würdige Spur in der Kunstliteratur unserer Zeit zu hinterlassen.

L.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

I.

Von Jahr zu Jahr mehren sich die Klagen über die Unzulänglichkeit unserer Jahresausstellungen, und immer entschiedener macht sich die Ueberzeugung geltend, daß die Künstlergenossenschaft, welcher man vor einem Decennium die bis dahin von der Akademie besorgte Veranstaltung der größeren periodischen Ausstellungen übertragen hatte, sich dieser Aufgabe durchaus nicht gewachsen zeigt. Alle Maßregeln, welche in den letzten Jahren zur Förderung der genossenschaftlichen Jahresausstellungen getroffen wurden, haben sich als nutzlos, ja nach der Ansicht Mancher sogar als hinderlich erwiesen, so z. B. die Stiftung von Medaillen, die Vertheilung des akademischen Reichel-Preises, die Ankäufe aus der Staatsdotation. Das Interesse des Publikums an den Ausstellungen der Genossenschaft droht nachgerade auf den Nullpunkt herabzusinken. Und wer kann sich darüber wundern? Was uns in den Räumen des Künstlerhauses geboten wird, ist nicht geeignet, einen irgendwie genügenden Ueberblick über die künstlerische Produktion der Gegenwart zu gewähren: es führt uns nicht einmal die Kräfte der Wiener Schule in würdiger und einigermaßen vollständiger Vertretung vor. In den Kreisen der Künstler wie der Kunstfreunde wird daher immer lauter der Wunsch nach einer durchgreifenden Reform unseres Ausstellungswesens vernehmbar, einer Reform, an welcher unsere ganze kunstverwandte Welt, in erster Linie aber auch der Staat interessirt ist, und welche früher oder später, mit oder ohne Beihilfe der Genossenschaft, zu energischer Durchführung gelangen muß. In dem bisherigen Tempo geht es nicht weiter!

Die Ausstellung des laufenden Jahres hatte, ähnlich wie die des vorigen, die Konkurrenz einer großen deutschen Rivalin zu bestehen. Wie 1879

München, so hat 1880 Düsseldorf sein bedeutendes Ausstellungsunternehmen ins Werk gesetzt und dadurch die Masse der deutschen Künstler von der Beschickung der Wiener Frühlings-Ausstellung abgehalten. Auch im außerdeutschen Auslande regte sich kein Interesse für dieselbe. Und in Wien selbst blieb es stiller denn je. Die Anmeldungen waren bis zu dem Anfangs festgesetzten Termin so geringfügig, — wir hören, nur etwa 150 — daß man sich genöthigt sah, mehrere Wochen zuzugeben und die Eröffnung erst am 10. April vornehmen konnte. Dieselbe ging im Beisein des Monarchen in der üblichen feierlichen Weise vor sich.

Die Hauptwand des großen Mittelsaales ziert das mit Spannung erwartete kolossale Bild von Prof. Griepenkerl: „Zeus besiegt die Titanen". Wie den Lesern aus unserer früheren Besprechung des Kartons bekannt ist, bildet dasselbe ein Glied in der Kette der großen cyklischen Kompositionen aus der Prometheus-Mythe, welche der Künstler für den Sitzungssaal der von Hansen erbauten Akademie der Wissenschaften zu Athen im Auftrage des verstorbenen Baron Sina zu malen hat. Innenansichten des Saales mit Griepenkerl's farbenprächtigen Aquarellskizzen sind zur Seite des großen Gemäldes aufgehängt und geben uns einen Vorbegriff von der edlen und glänzenden Wirkung, welche das gemeinsame Werk des Architekten und des Malers unzweifelhaft einst auf den Beschauer ausüben wird. Losgelöst aus diesem Ensemble, für welches die Komposition in Anordnung und Ausführung vom Künstler berechnet ist, und übertragen in eine Ausstellung, welche — wenn auch aus diskreter Ferne — das Fremdartigste mit ihr in Beziehung bringt, kann die Schöpfung Griepenkerl's unmöglich zu ihrem Recht gelangen. Man erkennt auch hier den tüchtigen Akademiker, den geschmackvollen Zeichner und stilbewußten Koloristen aus der Schule Rahl's; aber von der ungewöhnlichen geistigen Potenz, welche die Bewältigung einer so wuchtigen und umfassenden Aufgabe erheischt, von dem spezifischen Werthe des Kunstwerkes in seiner Wechselbeziehung zu dem wohlgeordneten Ganzen erhält der Ausstellungsbesucher keine unmittelbare und klare Vorstellung. Erst das Studium der Skizzen kann ihm dieselbe vervollständigen. Wir glauben auch nicht, daß der Künstler an Ort und Stelle sein Werk ganz so lassen werde, wie er es jetzt uns darbietet, und zwar vor Allem in malerischer Hinsicht. Da wird es im Einzelnen durch Lasuren manches anders zu stimmen, in der Haltung der Massen vielleicht auch noch hier und da eine Aenderung zu treffen geben, wie sie aus der Gesammtwirkung des Cyklus und seiner malerischen Gliederung resultirt. Wir können das Bild also jetzt nur in seiner bedingten und vereinzelten Stellung würdigen, gestehen übrigens, daß es uns auch als solches hohe Achtung vor dem ernsten Wollen und den gediegenen Fähigkeiten des Meisters einflößt.

Die Scene führt uns den Moment vor, in welchem die Wuth des Kampfes zur Entscheidung gelangt; die Giganten haben kühn die Höhen erstiegen, auf denen die Schaar der Götter versammelt ist, um ihren Ansturm abzuwehren. Links kämpft Pallas als Vorkämpferin glücklich; rechts dagegen sind die Unholde siegreich vorgedrungen und haben sich an der Göttermutter selbst vergriffen, welche, von einem der Titanen davongetragen, mit emporgehobenen Armen um Hilfe fleht. Da erscheint, von lichtem Himmelsglanz umflossen, auf einer prächtigen Quadriga der jugendliche Zeus, mit der Linken die Zügel der feurigen Rosse lenkend, in der Rechten den flammenden Donnerkeil; und die ruhige Majestät, mit welcher er in den Kampf eintritt, — ein echt hellenischer Zug in seiner Charakteristik — zeigt uns, wohin der Sieg sich neigen wird. Schon stürzen die Titanen, die sich am weitesten vorgewagt, vom Strahl des Himmelsgottes getroffen in den Abgrund, wo sie von den Hekatoncheiren gepackt und in den Tartaros geschleift werden. Bald wird das neu erschaffene Geschlecht der Menschen, welches in einer Höhle am Abhange des Berges auf den Ausgang des Kampfes harrt, an's Licht hervortreten können, und Hestia, Demeter und Dionysos, die Bringer der Kultur, welche schon entsetzt vor der Herrschaft der Titanen fliehen wollten, können zurückkehren auf die nun auf immer gesicherte Erde. Für die räumliche Disposition des hiermit kurz geschilderten Gegenstandes hat Griepenkerl die Form der gegebenen Wandfläche geschickt benutzt. In der Mitte schneidet nämlich eine von Säulen flankirte Thür mit hoher architektonischer Bekrönung in die Wand ein, so daß diese dadurch eine ähnliche Gestalt bekommt wie die über den Fenstern gelegenen Wandflächen der Stanzen (Parnaß, Petri Befreiung, Messe von Bolsena). Nach den beiden schmalen unteren Seitenflächen wurde demgemäß die lebhafteste Bewegung, das Anstürmen und der Absturz der Titanen, hin verlegt. In der oberen Abtheilung dagegen bildet Zeus das Centrum und zugleich den Ausgangspunkt für die Beruhigung und das Ende des Kampfes. Es hat in dieser natürlichen Vertheilung der Massen seinen Grund, weshalb Griepenkerl's Werk in den beiden seitlichen, unteren Abtheilungen eine größere Anzahl von lebensvollen, durch Kraftausdruck und mannigfache Bewegung fesselnden Gestalten aufweist, als die obere Partie. In dieser bot namentlich die Gestalt des Zeus deshalb eine besondere Schwierigkeit dar, weil der Künstler ihn nicht als den milden, greisen Vater der Götter und der Menschen, sondern als den jugendlichen Helden und Eroberer charakterisiren wollte. Es wäre für das

allgemeine Urtheil jedenfalls günstiger gewesen, wenn er den verbreiteteren Typus acceptirt hätte.

Eine zweite Kampfscene aus dem Gebiete der griechischen Mythologie fesselt im dritten Saal unseren Blick, die „Amazonenschlacht" von A. Romako. Es ist ein kleines, gedrängt komponirtes Bild von wunderlich bunter, im Gesammtton an die Malereien auf attischen Lekythen erinnernder Farbe, welches aber manchen lebhaft ausgesprochenen Zug von echter Leidenschaft und Naturbeobachtung aufweist. Besonders gilt dies von den Kämpfern und Kämpferinnen im Vordergrunde rechts und von dem schönen Fernblick auf die kreidige Felsenküste mit dem tiefblauen südlichen Meer.

Derselbe Raum enthält zwei reizvolle Frauenbildnisse von Fritz August Kaulbach in München, von denen namentlich die junge Dame im rosa Kleid eine wahre Perle moderner Porträtmalerei und der Glanzpunkt der diesjährigen Ausstellung ist. Die vornehme, zart gebaute Gestalt steht in Dreiviertelansicht nach links gewendet, mit dem linken Arm an einen Tisch gelehnt, über welchen ein Pelzmantel gebreitet ist. Der klug und ernst blickende Kopf mit dem lichten Teint und schwarzen Haar ist ein kaum zu übertreffendes Meisterstück weicher Modellirung und schlichter, naturwahrer Charakteristik. Auch die Behandlung der Nebensachen, der durchsichtigen Gazestoffe, des Pelzes, der Schmuckgegenstände ist ebenso diskret wie technisch vollendet. Nur an den Händen sind einige wenige Details nicht ganz auf der gleichen Höhe mit dem Uebrigen. — Das zweite Porträt, eine Dame in alterthümlichem Kostüm mit grauem Federhut, einen großen Hund neben sich, kann an Wahrheit und malerischer Vollendung mit dem ersteren den Vergleich nicht aushalten.

Im anderen Eckraum desselben Saales haben wir Gelegenheit, das Niveau zweier modernen Hauptschulen der Malerei, der Pariser und der Münchener, an zwei Werken in Vergleich zu ziehen, welche sonst jedes für sich kein höheres Interesse beanspruchen können: an Charles Giron's „Erziehung des Bacchus" und O. A. Wergeland's „Loki und Sygin". Der Vergleich fällt, wir müssen es zu unserem Leidwesen gestehen, zu Gunsten des französischen Künstlers aus. Derselbe führt uns in einen dichten Laubwald, in dessen sonnenbeglänzter Lichtung im Hintergrunde ein Reigentanz aufgeführt wird. Vorn sind drei reizende Nymphchen um den Bacchusknaben versammelt und bemüht, ihm die Elemente des Flötenspiels und wer weiß was sonst noch Alles beizubringen. Ein brauner Satyr spielt dazu die Begleitung. — Auf dem Bilde des Münchener Künstlers sehen wir Loki am Boden gefesselt und über ihm gebeugt sein Weib Sygin, welche das träufelnde Gift, mit welchem die Schlange sein Augenlicht bedroht, in einer Schale auffängt. Dort eine Schilderung voll heiterer Sinnlichkeit, hier ein Moment grausiger Spannung, in dem die Gattentreue das versöhnende Motiv bildet. Wergeland hätte daraus ein Element künstlerischer Schönheit entwickeln sollen. Wie leicht würde ihm dann der Sieg über den koketten Franzosen geworden sein! Statt dessen giebt er uns nur das Gräßliche in häßlicher, eckiger, roher Gestalt, und unser Blick wendet sich naturgemäß dem Franzosen zu, bei dem wir doch wenigstens die Aeußerlichkeiten der Kunst, Modellirung, Zeichnung, Rhythmus der Linien, kurz, die Resultate tüchtigen Studiums und eines aufgeklärten Kunstunterrichts beisammen finden.

Kunstliteratur.

Ch. Meyer, Verzeichniß der Kupferstichsammlung in der Kunsthalle zu Hamburg. 4⁰.

Ein stattlicher Band, welcher uns den ganzen Inhalt der genannten Sammlung zur Kenntniß bringt. Bekanntlich bildeten die Sammlungen der Herren E. G. Harzen und J. M. Commeter, welche der Stadt testamentarisch vermacht wurden, den Grundstock derselben, und seit 1869, in welchem Jahre dieser in den Besitz der Stadt kam, wurde unter der kunstverständigen Pflege des Vorstandes nach Möglichkeit jede Lücke ausgefüllt, um ein kompletes historisches Bild dieses Kunstzweiges bieten zu können. Schon ein oberflächlicher Blick in den Katalog wird den erfahrenen Fachmann davon überzeugen, daß hier nicht gewöhnliche Kunstschätze vereint sind, und wenn auch nicht auf Kompletirung ganzer Werke hervorragender Künstler Bedacht genommen wurde, daß doch dieselben wenigstens mit einem Blatte, das ihre Kunstrichtung zu charakterisiren genügt, vertreten sind.

Das vorliegende Werk ist insofern das erste in seiner Art, als es nicht, wie z. B. Fr. v. Bartsch's Beschreibung der Wiener Kupferstichsammlung oder Wessely's Buch über die Berliner Sammlung, nur das Hervorragende mittheilt, sondern ein Verzeichniß aller in dem genannten Kabinet aufbewahrten Kunstblätter bringt. Es ist damit der Anfang gemacht für anderweitige Publikationen; denn wir sind davon überzeugt, daß die Wissenschaft der Geschichte des Kunstdruckes ebenso gebieterisch nach vollständigen Katalogen aller öffentlichen Sammlungen verlangen wird, wie sie sich die Geschichte der Malerei rücksichtlich der Gemäldegalerien längst schon erzwungen hat. Freilich werden dann die Kataloge reicher Weltsammlungen bei aller Knappheit der Form sehr voluminös erscheinen und für den Privatbesitz zu kostspielig werden; aber genug daran, wenn der Forscher solche Werke bei den Kupferstich-

kabineten, denen sie als unerläßliche Handbücher dienen werden, oder in Bibliotheken zum Nachschlagen vorfindet. Die Ehre, diesen Weg zuerst betreten und die Form den Nachfolgern vorgezeichnet zu haben, gebührt der Verwaltung der Hamburger Kunsthalle. Die Arbeit ist mit sichtlicher Freude an der Sache durchgeführt worden. Für Lexikographen bietet sie sehr viel Material, auf die Kunstliteratur wird fleißig Bedacht genommen, und da wir selbst die neuesten Monographien im Werke benutzt finden, so hat es uns nur gewundert, nicht durchgehends dieses Prinzip gewahrt zu finden. So fehlt bei den Wierix, bei Buytenweg, Ruyscher, Verkolje, Houbraken, Daullé der Nachweis, während sonst selbst Artikel aus Zeitschriften citirt werden; bei Rembrandt, Ostade, Everdingen wird nur auf Bartsch und nicht auf die neuesten Arbeiten von Blanc, Faucheur, Drugulin verwiesen. Im Interesse der Kunsthistoriker wäre es auch sehr erwünscht gewesen, bei Beschreibung noch nicht bekannter Blätter etwas mehr zu geben und insbesondere zu notiren, ob dieselben den Namen oder das Monogramm des Künstlers tragen. Dagegen ist es lobend hervorzuheben, daß die Maße solcher Blätter angegeben sind. Der Katalog ist nach Schulen geordnet, die Meister folgen in diesem Rahmen in chronologischer Ordnung; ein alphabetisches Verzeichniß der Künstler erleichtert das Nachschlagen. Wir legen das Werk befriedigt aus der Hand mit dem Wunsche: Vivat sequens.

W.

* **A. Woltmann's „Geschichte der Malerei"** wird, unserer vor Kurzem ausgesprochenen Hoffnung entsprechend, kein Torso bleiben. Auf Wunsch des Verlegers hat Prof. Dr. Karl Woermann in Düsseldorf, aus dessen Feder bekanntlich schon der Abschnitt über die antike Malerei herrührt, die Fortsetzung und Vollendung des Werkes übernommen. Es wird Woermann also obliegen, die Geschichte der Malerei vom Jahre 1500 bis zur Gegenwart zu schreiben. Dem Verstorbenen war es vergönnt, die italienischen Maler des funfzehnten Jahrhunderts noch selbst zu behandeln. An die Schlußpartie (oberitalienische Schulen), welche die 8. Lieferung zum Theil noch füllt, wird, dem Wunsche Woltmann's zufolge, Prof. Dr. H. Janitschek die letzte Hand legen.

Personalnachrichten.

B. **Stuttgart.** Die Stelle des Direktors der Königl. Kunstschule, die seit dem im Dezember v. J. erfolgten Rücktritt von Bernhard von Neher erledigt war, ist in diesen Tagen neu besetzt worden. Alexander Liezen-Mayer in München hat den an ihn ergangenen Ruf angenommen und gedenkt sein Amt im Herbst zu übernehmen. Dieses Ereigniß erregt hier allgemeine Befriedigung, da es nicht zu bezweifeln ist, daß der begabte Meister, der als Kolorist ebenso Treffliches leistet wie als Zeichner und Illustrator unserer großen Dichter, neues Leben in unsere Kunstschule bringen wird. Auf seinen Wunsch hat sich auch der Lehrer der Malklasse, Professor Häberlin, entschlossen, sein Entlassungsgesuch, welches er kürzlich eingereicht, zurückzuziehen und der Kunstschule, an der er seit zehn Jahren angestellt ist, seine Kräfte auch ferner zu widmen. Dagegen gedenkt der Lehrer der Landschafterklasse, Professor Carl Ludwig, uns zu verlassen, um nach Dresden oder Berlin überzusiedeln, was um so mehr zu bedauern ist, als Prof. Ludwig durch seine frisch und kräftig gemalten, gut gezeichneten Gebirgs- und Waldbilder während seines hiesigen dreijährigen Aufenthaltes sehr anregend gewirkt hat. Als Ersatz für ihn sind bereits verschiedene Künstler namhaft gemacht worden. Hoffen wir, daß die Wahl eine glückliche sei! — Die Stelle des Inspektors der Kupferstichsammlung ist auch neu besetzt worden durch die Ernennung des Professors Carl Kräutle, welcher seine bisherige Stellung als Lehrer der Kupferstecherklasse beibehält, die er seit 1865 inne hat. Von ihm sind auch die ersten Abdrücke des Stiches nach Feuerbach's Iphigenie aus der hiesigen Staatsgalerie erschienen, die allgemeine Anerkennung finden. — Ein anderes werthvolles Bild der Galerie, die „Judith" von Riedel, wird gegenwärtig von Kräutle's Schüler A. Diem gestochen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Das Museum der dekorativen Künste in Paris, das aus dem Pavillon Marsan ausquartiert wurde, bildet jetzt eine durch viele Privatsammlungen und Kunstwerke vermehrte historisch-merkwürdige Ausstellung im Industriepalaste. Es findet sich dort zunächst eine umfangreiche Musterkarte kostbarer Stoffe, von dem fünften Jahrhundert an bis auf unsere Zeit; ein Lappen, welcher die Ueberbleibsel der heil. Helena einhüllte, machte den Anfang. Noch größeren Werth hat die prachtvolle Sammlung dekorativer und ornamentaler Handzeichnungen alter französischer Meister, Maler und Bildhauer, welche 704 Nummern umfaßt. Sie soll dazu dienen, erstens im Allgemeinen den Geschmack zu heben und zweitens die französische Kunst auf dem nationalen Wege, wie ihn die Tradition angiebt, zu erhalten. So sehen wir denn Gegenstände aller Art von Arabeskenschmuck umrahmt, wie ihn die Phantasie französischer Meister erzeugte; Degengriffe von Delafosse, Fontänen vom Bildhauer Puget, Pläne zu einer Kuppelausschmückung von Nepveu, prachtvolle Teppichmuster von den drei Coypel, den Plan einer Theaterdekoration von Bélanger, ein Mausoleum von Soufflot. Für die Pariser Damenwelt hat die Fächersammlung die Hauptanziehungskraft, wie ich oft zu bemerken Gelegenheit hatte. Was an Fächern in Frankreich geleistet worden, findet sich hier vereinigt; denn die ersten Damen Frankreichs, u. a. die Prinzessin Mathilde, die Baroninnen Rothschild u. s. w. haben ihre prächtigen Familienerbstücke der Ausstellung übermittelt, wo sie unter Glas das Auge durch ihre Schönheit fesseln. Freilich ist der älteste Fächer moderner Gestaltung kaum zweihundert Jahre alt; dann aber bleibt die Mode durch ein Jahrhundert hindurch in wesentlich unveränderter Gestalt. Das Zeitalter der Revolution bietet eine reichliche Auswahl. Zunächst den Fächer der Marie Antoinette, einfach, mit chinesischen Bildern und schwarzer Horneinfassung, oben an beiden Seiten mit einem kleinen Concavglase versehen, dessen sich die kurzsichtige Königin beim Sehen geschickt zu bedienen wußte. Dann kommt der Fächer Mirabeau, der Scenen aus dem Leben dieses Revolutionsmannes mit entsprechendem Texte enthält. Eine dieser Scenen stellt Mirabeau dar, wie er zum Kammerdiener des Königs, der ihn abweisen will, sagt: „Ich befehle dir, dem König zu sagen, daß der Vertreter des Volkes ihn zu sprechen wünscht!" Dann folgen Fächer mit Scenen aus der Zeit des Direktoriums, in der die Damen für die Nacktheit des Alterthums schwärmten; dann ein prächtiger Fächer zur Feier der Geburt des Königs von Rom, auf Seide gemalt. Dann eine Art von Lotteriefächer, dessen Falten nummerirt sind und verschiedene Figuren, König, Bauer, Advokaten, Priester, Officiere u. s. w. enthalten, welche jeder eine Liebeserklärung im Munde führen; man läßt die Damen die Loose ziehen und liest die ihnen zufallende Erklärung vor. Die Fächer aus der Revolutionszeit sind fast ohne Ausnahme mit rothen Randfransen versehen. Die Restaurationszeit bringt mit Vorliebe mythologische und biblische Gegenstände. Von dem Juwelenschmuck einzelner Fächer kann man sich kaum eine Vorstellung machen. Hoffentlich wird dieses Museum bald ein dauerndes Unterkommen finden.

(Köln. Zeitg.)

Vermischte Nachrichten.

Die Südküste der Krim. Der Köln. Zeitg. schreibt man aus Moskau: „Die Krim und vorzüglich die Südseite der Halbinsel bietet, trotzdem, daß die archäologischen Denkmäler der Vorzeit immer mehr von der Oberfläche verschwinden, eine reiche Fundgrube im Innern der Erde, und es ist zu bedauern, daß die russische Archäologische Gesellschaft so wenig Sorgfalt darauf verwendet, um so reiches Material für die Geschichte nicht nur der Krim, sondern auch der russischen Vorzeit durch Nachgrabungen ans Licht zu ziehen. Der Zahn der Zeit, Stürme, Unwetter und die Wellen des Meeres zerstören nach und nach das Wenige, was noch aus der Zeit der genuesischen Herrschaft dasteht, obgleich es keine große Mühe kosten würde, es vor der Vernichtung zu bewahren. Für den Archäologen dürfte gerade das, was sich ohne Zweifel noch aus vorhistorischer Zeit unter der Oberfläche befindet, von größerem Interesse sein, als die wenigen Denkmäler, welche sich in verwittertem und verfallenem Zustande theilweise erhalten haben, denn gerade dieses würde Zeugniß ablegen von der Civilisation jener uns vollkommen unbekannten Bevölkerung, welche in der Vorzeit die Krim in dichten Gruppen bewohnte. Zu den bedeutendsten Denkmälern aus dem Mittelalter gehören die Ruinen von Ssudak, das alte Ssugdaiga, Soldaga der Genueser, und Mongun. Die alte Festung Ssugdaiga erhebt sich noch heute mit ihren verfallenen Mauern und Thürmen auf der Höhe des Felsens über dem Meere. Kuppeln, Pfeiler und Bogen der Thurme werden jedoch nach und nach von den Wellen des Meeres weggespült. Von Mongun, einst einer eben so starken Festung wie Ssugdaiga, sind nur noch die Mauern, einige Thürme und Häuser von Schutt übrig geblieben. Vor zehn Jahren konnte man in Mongun noch die Ruinen einer christlichen Kirche, einer Synagoge, eines Metschets und Palastes sehen, heute ist keine Spur mehr vorhanden. Mongun ist für den Archäologen um so merkwürdiger, da der Felsen, an dessen Fuß die Ruinen liegen, die unverkennbaren Spuren einer Civilisation von sehr verschiedenen Epochen trägt und die Schädel, welche man in den Sarkophagen findet, verschiedenen Völkerschaften angehören. Die Russen beweisen im Allgemeinen eine geringe Pietät für solche Denkmäler des Alterthums, mögen sie Gegenstand rein wissenschaftlicher Forschung sein oder selbst die nationale Vorzeit berühren; in der Krim überläßt man sie den Elementen, in Moskau überzieht man sie mit einem modernen Stuck. Unter anderen für die Archäologie interessanten Orten nennen wir vorerst das Vorgebirge Aiga. Vor einigen Jahren sah man hier noch die Ueberreste weitläufiger Gebäude, das Meer jedoch, in welches die Erdzunge weit hineinreicht, setzt sein Zerstörungswerk an den Felsen unaufhörlich fort und verschlingt die Fliesen und behauenen Steine. Weiter liegt die Laßnibucht, deren Ufer einst dicht bevölkert waren. Das ganze Laßnithal zeigt die Spuren alter, terrassenförmig angelegter Gärten. Höchst wahrscheinlich hat hier einst eine große Stadt gestanden, vielleicht das alte Elis, woraus die Tartaren Laßni gemacht. Sehr merkwürdig ist der Berg Agudag; derselbe ist von Gebäuden bedeckt, unter welchen die Ueberreste einer Cyklopenmauer und das Fundament eines Baues über dem Abhange — vielleicht eines der Tempel der blutgierigen Göttin der Taurier — interessant sind. Zwischen Sebastopol und Bachtschisarai zieht sich 10 km. weit eine steile Felsenwand; einige der Felsen bilden eine ganze Höhlenstadt mit Fenstern, Treppen, Gängen, Cisternen und Lokalen zum Weinkeltern. In den Höhlen befinden sich Sarkophage mit menschlichen Gebeinen; die Schädel gehören jedenfalls dem tiefsten Alterthum der Menschheit an. Auf eine vorhistorische Epoche sind ohne Zweifel die Denkmäler zurückzuführen, welche unter dem Namen „Dolmenen" und „Mengiren" bekannt sind. In dem reizenden Baidarthale sind solche Dolmenen fast bei jedem Dorfe in Gruppen zerstreut; diese sowohl als auch die Mengiren stammen höchst wahrscheinlich aus der Heidenzeit und sind zu verschiedenen Epochen errichtet worden. Außer diesen Denkmälern trifft man an vielen Orten, so im Tschametschithal, auf den Abhängen des Jail und auf der Höhe des Bujuk-Urag, in einem Kreise gepflanzte Eichen, die Jahrhunderte alt sein mögen; diese Eichen sind wahrscheinlich die Ueberreste alter Götterhaine; der Boden unter denselben dürfte für die Untersuchung der Archäologen Waffen und Werkzeuge aus der Steinzeit ergeben. Die Untersuchung der Dolmenen könnte einiges Licht darüber geben, was für Völker in grauer Vorzeit diesen gebirgigen Theil der Krim in gedrängten Massen bewohnt haben. Nur eine sorgfältige Ausgrabung der Denkmäler kann den Schlüssel dazu geben, wer diese ersten Ansiedler der Krim waren."

Aus Trier wird der Köln. Zeitg. berichtet: In den letzten Wochen sind in unserem Bezirke wieder wichtige Funde an römischen Alterthümern gemacht worden. Unmittelbar bei Trier auf der linken Moselseite wurde eine große Masse eiserner Geräthschaften, als Wagenreifen, Schwerter und Ackergeräthe, gefunden, ferner ein Bronzerelief, welches in getriebener Arbeit einen Krieger darstellt, der von einer neben ihm stehenden Viktoria bekränzt wird. Nicht weit von dieser Stelle kamen bei Anlage eines Weinberges Säulentrommeln, korinthische Kapitäle und Architrave aus den seltensten Marmorsorten und von vorzüglicher Erhaltung zum Vorschein. Wichtiger, die hohe Stufe der römischen Kultur in unserer Gegend aufs Neue bezeugend, ist die Entdeckung einer römischen Glasfabrik auf der Hochmark bei Cordel in der Eifel. Ausgrabungen, welche seit Beginn des Frühjahrs Seitens des hiesigen Provinzialmuseums daselbst vorgenommen worden sind, haben zur Auffindung einer großen Masse von Resten der Glashäfen, Glasschlacken und Glasfragmenten geführt. Unter den Glasfragmenten nehmen namentlich einige mehrfarbige Stücke (sogenannte Millefiores) besonderes Interesse für sich in Anspruch; denn sie zeigen, daß die mehrfarbigen Glasgefäße nicht, wie man bis jetzt annahm, aus Italien eingeführt wurden, sondern einheimische Fabrikate sind.

Im Atelier des Bildhauers Professors Volz in Karlsruhe wird gegenwärtig die letzte Hand an das Kolossal-Thonmodell des ruhenden Löwen für das Siegesdenkmal zu Hannover gelegt. Der „König der Wüste" ist dargestellt, wie er, nach bestandenem siegreichen Kampfe sich zur Ruhe ausstreckend, nach einer etwa von Neuem drohenden Gefahr ausblickt. Die mächtige linke Tatze ruht auf der eroberten Siegestrophäe, auf dem zerbrochenen Speerschaft eines französischen Feldzeichens. Das Haupt mit der wallenden Mähne ist hoch aufgerichtet und zurückgelehnt, aus den weit geöffneten Augen spricht nicht die Ermattung nach dem soeben durchgekämpften Strauße, wohl aber ungebrochene Lust, einem neuen Angreifer mit derselben Entschlossenheit, mit derselben Tapferkeit entgegenzutreten, wie dem soeben niedergeworfenen Gegner. Die Komposition des riesigen Thieres ist vorzüglich gelungen, Muskulatur und Körperstellung markiren trefflich die nur scheinbare Ruhe des Löwen, der jeden Augenblick bereit ist, von seinem Lager aufzuspringen und der dräuenden Gefahr die Stirn zu bieten. Es war dies bei den kolossalen Dimensionen des Modells keine leichte Aufgabe. Die Formen des gewaltigen Thieres sind edel und schön.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Architektonische Reise-Studien aus Würzburg. Aufgenommen und gezeichnet unter Leitung der Prof. R. Reinhardt und T. Seubert von Studirenden der Architektur am K. Polytechnikum Stuttgart. Erste Lief. mit 20 autogr. Tafeln. Folio. Berlin, E. Wasmuth. (Auf 3 Lieff. berechnet.) Mk. 8. —.

Werner, W., Optische Farbenschule für Familie, Schule, Gewerbe und Kunst zu Lust und Lehre Ein neuer Weg der Selbsterziehung des Auges für Farben. 8⁰. Leipzig, C. F. Winter'sche Verlagsbuchhandlung.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-Arts. No. 7.

Beaux-Arts et industries artistiques à Bruxelles en 1761, von A. Schoy. — Les beaux-arts à la Sorbonne, von H. Jouin. — Collection Hooft van Woudenberg van Geerestein

The Academy. No. 413—415.
An unpublished letter of Leone Leoni to Michelangelo Buonarroti, von Ch. Heath Wilson. — The excavation of a Roman Christian cemetery and basilica at Salona, von Arthur J. Evans. — The figure painters of Holland. By Lord R. Gower, von Frederic Wedmore.

L'Art. No. 276—277.
Silhouettes d'artistes contemporains: J de Nittis von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Les pensionnaires du Louvre, von Louis Leroy. (Mit Abbild.) — L'art persan, von Emile Soldi. — Pascal Coste, doyen des architectes en France, von E Parrocel. — Amateurs, collectionneurs et archéologues florentins à l'époque de la première renaissance, von Eugène Muntz. (Mit Abbild.) — Six dessins inédits de Victor Hugo, von Alfred Barbon. (Mit Abbild.) — La maison d'un artiste aux XIXe siècle, von E. de Goncourt. — La collection de dessins d'anciens maitres à l'institut royal de Gijon (Espagne), von Felipe-Benicio Navarro. (Mit Abbild.

The Magazine of Art. No. 24.
Favourite sketching grounds: Lulworth Cove, Dorsetshire, von W. W. Fenn. (Mit Abbild.) — Treasure-Houses of art, von Edward Bradbury. (Mit Abbild.) — „Quiet life", by Gabriel Max. (Mit Abbild.) — Our living artists: G. D. Leslie, von W. Meynell. (Mit Abbild.) — Indian metal-work. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 29.
Die baulichen Einrichtungen der beiden australischen Weltausstellungen zu Sidney und Melbourne. (Mit Abbild.)

Inserate.

Neuer Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Die Königliche Residenz in München.

Mit Unterstützung S. M. des Königs Ludwig II.
herausgegeben von G. F. SEIDEL.

Vollständig in 8 Lieferungen mit 31 Kupferstichen von *Ed. Obermayer* und drei Farbendrucken von *Winckelmann* u. *Söhne*. (1873—79.) Doppelfolio. In Mappe. Prachtausgabe auf chinesischem Papier 360 M.; Ausgabe vor der Schrift 240 M. Ausgabe mit der Schrift 192 M.; letztere in Halbjuchten geb. 230 M.

I. Abtheilung.

Zeit des Kurfürsten Maximilian I.

Blatt 1. Treppengewölbe b. Wappengang.
- 2. Treppenvorplatz daselbst.
- 3. Steinzimmer, Kaminwand im Schlafkabinet.
- 4. Ebenda, Kaminwand im Empfangssaal (I. Saal).
- 5. Ebenda, Fensterwand daselbst.
6. Ebenda, Thürwand im Speisesaal (II. Saal).
- 7. Gewölbedekoration der Kaisertreppe (Farbendruck).
- 8. Desgleichen.
- 9. Nische an der Kaisertreppe.
10. Gewölbedekoration des Charlottenganges.
- 11. Kaminwand im schwarzen Saal.
- 12. Decke des Ganges beim schwarzen Saal.

Zeit des Kurfürsten Maximilian I. und Ferdinand Maria.

Blatt 13. Grottenzimmer.

Zeit des Kurfürsten Karl Albert.

Blatt 14. Reiche Zimmer, Theil des Audienzsaales.
- 15. Ebenda, Spiegelwand im Wohnzimmer.
16. Ebenda, Spiegelkabinet.
- 17. u. 18. (Doppelblatt). Ebenda, Kaminwand im Schlafzimmer (Farbendruck).

II. Abtheilung.

Zeit des Kurfürsten Maximilian I.

Blatt 1. Gewölbedekoration eines Nebenraumes bei den Trier'schen Zimm.
- 2. Gewölbedekoration des Wappenganges.
- 3. Thüren im II. und im III. Steinzimmer.
- 4. Steinzimmer, Decke im Schlafkab.
- 5. Fries aus den Trier'schen Zimmern, dann Thüren aus d. V. Steinzimm. und a. dem Schlafkabinet daselbst.
- 6. Antiquarium. Fensterwand.
- 7. 8. 9 (Doppelblatt). Ebenda, Kaminwand.
- 10. Decke der Josephskapelle.
- 11. Erstes Trier'sches Zimmer, Fensterwand.
- 12. Ebenda, Thürwand.
- 13. Erstes Trier'sches Zimmer, Decke.
- 14. Zweites Trier'sches Zimmer, Fensterwand.

Zeit der Kurfürsten Maximilian I. und Ferdinand Maria.

Blatt 15. Päpstliche Zimmer, Kaminwand und Decke im Herzkabinet.
- 16. Ebenda, Thürwand im Goldenen Saal.
- 17. u. 18. (Doppelblatt). Ebenda, perspectivische Ansicht des Schlafkabinets (Farbendruck).

Zeit des Kurfürsten Karl Albert.

Blatt 19. Reiche Zimmer, Ofennische im Empfangssaal.
- 20. Ebenda, Kaminwand im Thronsaal.

Blatt 21. Grundrisse der k. Residenz zu ebener Erde und im Hauptgeschoss.

Soeben wurde ausgegeben und steht auf Verlangen zu Diensten:

Antiquarischer Anzeiger
Nr. 299.
Malerei und Kupferstichkunde
659 Nummern.
Ferner erschien vor Kurzem:
Antiquarischer Anzeiger
Nr. 295.
Architectur, Sculptur und Kunstindustrie
833 Nummern.

Frankfurt a. M., April 1880.

(2) **Joseph Baer & Co.**
Rossmarkt 18.

Eine Verlagshandlung wünscht zur Illustrirung eines die griech. Mythologie und Geschichte behandelnden Werkes mit einem Künstler in Verbindung zu treten, der nach gegebenen antiken Vorbildern und Motiven zu arbeiten hat. Offerten werden durch die Verlagshandlung dieser Zeitschrift bald erbeten unter Chiffre **B. C. 489.** (2)

Nagler's neues Allgemeines Künstler-Lexikon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher etc. München 1835—1852. 22 Bände in Halbleberband oder Ganzleinwandband mit Goldtitel, Mark 350.—. **offerirt** (1)
Ludwig Rosenthal's Antiquariat
in München.

Rudolph Lepke's 313. Berliner
Kunst-Auktion.

Am Dienstag d. 11. Mai v. 10 Uhr ab versteigere ich eine werthvolle Sammlung von

111 Oelgemälden

älterer u. hervorragender neuer Meister, wobei auch werthvolle Galerie-Bilder darunter von: Wisnieski, Gabr. Max, Eschke, Wieschebrink, Watteau, Carl Becker, Ed. Hildebrandt, E. Körner, Bellermann, Ch. Hoguet, Michael, Menzel, Hosemann, Ed. Meyerheim, Verkolie, Hoet u. vielen Anderen.
Katalog versende gratis.

Rudolph Lepke,
Auktionator und städtischer Auktions-Commisar für Kunstsachen.
Berlin S. W., Kochstrasse Nr. 29.
Kunst-Auktions Haus.

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke Italiens
von
Jacob Burckhardt.
Vierte Auflage.
Unter Mitwirkung des Verfassers u. anderer Fachgenossen bearbeitet
von
Dr. **Wilhelm Bode.**

I. Theil:
ANTIKE KUNST.
br. M. 2,40; geb. M. 3,30.
II. Theil:
KUNST DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE.
br. M. 9,80; geb. M. 11,20.

Die Galerie zu Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chines. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 16 M.

Hierzu eine Beilage von Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

6. Mai

Nr. 30.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Zu Ehren Anselm Feuerbach's hat Direktor Dr. Jordan wiederum eine jener Ausstellungen in dem obersten Stockwerke der Nationalgalerie veranstaltet, welche für mehrere Wochen dem Berliner Kunstleben einen stärkeren Pulsschlag zu verleihen pflegen. Die letzte derselben, welche vornehmlich dem Andenken F. E. Meyerheim's gewidmet war, hatte einen überraschenden Erfolg gehabt. Derselbe wird auch der Feuerbach-ausstellung nicht fehlen, da es Jordan gelungen ist, fast alle Gemälde Feuerbach's, mit Ausnahme der in der Schack'schen Galerie befindlichen, und außerdem eine große Anzahl von Entwürfen in Aquarell, von Studien in Oel, Kreide und Bleistift, von Skizzen jeglicher Art zu vereinigen. Hofräthin Feuerbach, die hochherzige und feinsinnige Frau, welche einen so großen Einfluß auf die geistige Entwickelung ihres berühmten Stiefsohnes geübt, hat seinen gesammten Nachlaß zur Verfügung gestellt, und so gewinnen wir einen ziemlich vollständigen Ueberblick über die künstlerische Thätigkeit des bedeutenden Mannes, der ein Leben durchkämpfen mußte, welches selten von der Sonne der Anerkennung erhellt wurde. Graf v. Schack hat übrigens zwei von seinen elf Feuerbach's nach Berlin geschickt: die den Lesern dieser Zeitschrift wohlbekannte „Pietà“ und „Francesca von Rimini und Paolo Malatesta“. Ein drittes, ein italienischer Knabe, der ein singendes Mädchen auf der Mandoline begleitet, ist durch die im Besitz des Herrn Dr. Fiedler in München befindliche Wiederholung ersetzt, so daß die Lücke keine allzu empfindliche ist. Sonst fehlt von seinen hervorragenderen Werken nur die „Flucht der Medea“ (in der Münchener Neuen Pinakothek) und der riesige „Titanensturz“ für die Wiener Kunstakademie, den selbst die begeistertsten Verehrer des Künstlers nicht zu seinen gelungensten Werken zählen. Der Mangel an dramatischer Kraft, welche bei diesem Vorwurf besonders empfindlich ist, wird auf dem ersten in Oel ausgeführten Entwurfe zu der gewaltigen Komposition, der auch in der Farbe viel glücklicher und einheitlicher als die Ausführung im Großen ist, viel weniger fühlbar.

Wenn wir die zehn Säle und Zimmer durchwandern, welche die 206 Nummern umfassende Ausstellung einnimmt, machen wir diese schmerzliche Beobachtung, daß Feuerbach die ursprüngliche Frische des ersten Entwurfs durch den reflektirenden Zug seiner Natur beeinträchtigte, öfters. So gleich bei dem „Tode des Aretino“, den er nach seiner Rückkehr von Paris unter dem Einflusse Paolo Veronese's malte. Ein im Besitz des Orientmalers W. Gentz in Berlin befindlicher Entwurf enthält ungleich mehr dramatisches Leben, zeigt eine viel geschlossenere Komposition, viel mehr Schwung und Bewegung als das ausgeführte Gemälde, auf welchem die dargestellten Figuren, namentlich die Frauen, dem schreckhaften Ereignisse gegenüber merkwürdig theilnahmlos erscheinen. Es wirkt wie ein lebendes Bild, dessen Akteurs auf ein Zeichen des Regisseurs plötzlich die vorher verabredete Stellung eingenommen haben. Die Zerfahrenheit der Komposition hat Feuerbach später wohl empfunden. Aus dem Jahre 1877 existirt ein zweiter Entwurf in Aquarell, auf welchem einige klaffende Lücken durch neue Figuren ausgefüllt sind, unter denen namentlich

die eine, die über den Tisch nach dem fallenden Becher und der herabgleitenden Decke greift, besonders wirksam ist.

Auch die Komposition der „Amazonenschlacht" hat auf dem Wege von der ersten Skizze bis zur definitiven Ausführung viel verloren. Während sich jetzt die ganze Komposition in einzelne Gruppen auflöst, von denen keine die andere beherrscht, war auf einem um 1870 gemalten Entwurfe ein dominirender Mittelpunkt in einem Knäuel von Kämpfern geschaffen, dem von beiden Seiten Succurs zueilte, während sich die übrigen Gruppen diesem Centrum unterordneten. Nach der rechten Seite war die Komposition noch dadurch reicher gestaltet, daß sich der Kampf bis an's Meer fortsetzte, in welches ein Fahrzeug hineingestoßen wird, wie es scheint, um den Unterliegenden die Flucht zu erleichtern. Feuerbach strich diese ganze Partie, vermuthlich weil das Motiv fast genau mit der „Flucht der Medea" übereinstimmte, wo auch die Barke von den Ruderern in's Meer gestoßen wird. Die zahlreichen Vorstudien zur Amazonenschlacht, namentlich die Serie herrlicher Frauenköpfe, welche in ihrer erhabenen Formenschönheit an die Iphigenien erinnern, und die mit außerordentlicher Bravour gezeichneten Akte lassen eine unendlich größere und werthvollere Leistung erwarten, als sie uns leider das vollendete Bild vor Augen führt. Es ist geradezu unbegreiflich, wie namentlich der großartige, heroische Ausdruck in den Amazonenköpfen so völlig verschwinden und bis zum Trivialen und Gemeinen herabsinken konnte, und wie nach so eingehenden und bewunderungswürdig ausgeführten Studien nach dem lebenden Modell so schwülstige Figuren entstehen konnten. Daß es Feuerbach an dramatischer Kraft nicht fehlte, und daß nur die Reflexion oder vielleicht die von ihm für richtig erkannten Stilgesetze zwischen Skizze und Ausführung gleichsam wie erkältend traten, beweist eine gleichzeitig mit dem ersten Entwurfe zur Amazonenschlacht entstandene Oelskizze, welche Amazonen auf der Wolfsjagd darstellte. Hier hat der Künstler eine wahrhaft Rubens'sche Kraft entfaltet, eine Furia, welche an die berühmtesten Löwenjagden des großen Vlamänders erinnert.

Auch für die „Medea auf der Flucht" liegen mehrere Vorarbeiten vor, welche uns zeigen, daß Feuerbach ursprünglich beabsichtigte, die Kolcherin stehend darzustellen und die Amme in den Hintergrund links zu placiren, während sie jetzt die Mitte der Komposition einnimmt. Wie aus einer flüchtigen Federskizze hervorgeht, hatte er auch einmal die Idee, den Vorgang dramatisch zuzuspitzen, indem er die Medea bereits den Dolch zu tödtlichem Stoße zücken ließ.

Die lichte, fröhliche Farbenskala, welche Feuerbach auf seinem Erstlingsbilde „Hafis in der Schenke" (bei Herrn von Harder in Karlsruhe) anschlug, hat er nach diesem ersten Versuche für immer verlassen Die Farbengluth der Venezianer hatte ihn so vollständig gefangen genommen, daß er das Recept Couture's, welches er aus Paris mitgebracht, fortan ad acta legte Die Ausstellung enthält jene beiden Arbeiten, welche Feuerbach von Venedig als Ausweis seines Studienfleißes nach Karlsruhe schickte, und die vor den Augen seiner Richter so wenig Gnade fanden, daß man ihm das Stipendium entzog — eine Kopie nach Tizian's „Assunta", welche trotz ihres erheblich kleineren Maßstabes dem Farbenzauber des Originals sehr nahe kommt, und eine ernste, großartige Frauengestalt, die musikalische Poesie, welche ihre Abstammung von Palma's h. Barbara nicht verleugnen kann. Dieses Bild, welches sich nebst der Tizian'schen Kopie im Besitze des Großherzogs von Baden befindet, bereitet schon auf die Stilrichtung vor, welche von jetzt ab für Feuerbach charakteristisch werden sollte. Sie zeigte sich zuerst auf dem Dantebilde im Besitz des Grafen v. Schack in München (Dante mit edlen Frauen in Ravenna lustwandelnd), welches koloristisch noch ganz unter dem glücklichen Einflusse der Venetianer, insbesondere Palma's, steht. Das erste Exemplar dieses Bildes besitzt bekanntlich die Karlsruher Galerie. Noch entschiedener ist dann der spezifisch Feuerbach'sche Stil in der ersten Iphigenie (gemalt 1862, im Besitze des Dr. Fiedler in München) ausgeprägt. War schon auf dem Dantebilde die Gewandung der Frauen von wahrhaft klassischem Wurf, so tritt das Bestreben, in der Drapirung mit den Werken der antiken Plastik zu wetteifern, an dieser Iphigenie, die sonst ganz aus der modernen Romantik heraus empfunden ist, noch deutlicher zu Tage. Sonst hat Feuerbach nicht einmal die moderne Haartour jener schönen, formenprächtigen Römerin aus dem Volke verändert, die ein Jahrzehnt lang ihm gewissermaßen seine Formensprache diktirte und auf die definitive Bildung seines Stils von entscheidendem Einfluß war. Wir finden sie unter den vor dem Leichname Christi knienden Frauen auf der „Pietà", wir finden sie als Eurydice, die Orpheus aus der Unterwelt emporführt, als Minerva auf dem Parisurtheil, als Medea, die sich zur Flucht rüstet, die über Mordgedanken brütet und an der Urne ihrer Kinder trauert. Und nach ihrem Muster sind auch die übrigen Frauengestalten gebildet, die wir auf den in den sechziger und ersten siebziger Jahren entstandenen Kompositionen Feuerbach's antreffen, auch wenn sie nicht ihre Züge tragen. Eine Porträtstudie im Besitze des Großherzogs von Baden und eine zweite in der gräflich Schack'schen Sammlung geben die edlen, großartigen Formen ihres Angesichtes, das dunkle, große Auge und

das glänzende, blauschwarze Haar getreulich wieder. In der ersten Iphigenie schlug er auch zum letzten Male einen vollen, durch keine grauen Mitteltöne gebrochenen Farbenakkord an: die ruhige Meeresfläche mit ihrem wundervollen Blau in verschiedenen Abstufungen giebt eine wirkungsvolle Folie für die hehre, am grünen Ufer sitzende Gestalt, deren weiße Gewandung durch einen um Schooß und Kniee geschlungenen Purpurmantel unterbrochen wird. Die zweite Iphigenie ist wohl die vollendetste Verschmelzung des klassischen und des romantischen Stils, welche der modernen deutschen Kunst gelungen ist. Mit einer Virtuosität, die Feuerbach selbst nicht wieder erreicht hat, ist hier ein statuarischer Typus in das rein Malerische übersetzt worden, ohne daß die leiseste Disharmonie zwischen der plastischen Konception und der malerischen Ausführung zurückgeblieben ist. Der obenerwähnte Orpheus (im Besitze des Geheimrathes Bluntschli in Heidelberg), welcher dem bekannten Typus des Apollon Kitharödos nachgebildet ist, kann als die nächste Vorstufe zu dieser zweiten Iphigenie gelten. Hier ist das statuarische Vorbild bei der Umwandlung in den malerischen Stil noch nicht so völlig absorbirt worden, daß man von einer harmonischen Verschmelzung sprechen kann.

Zu gleicher Zeit mit der zweiten Iphigenie entstand eine Medea, über dem Gedanken des Mordes ihrer Kinder brütend, welche, auf ihre koloristischen Vorzüge betrachtet, die Iphigenie noch übertrifft, an Stimmungszauber ihr aber ebensosehr nachsteht wie die an der Urne trauernde Medea (1873), die an einem Uebermaaß von grauen und braunen Tönen laborirt.

In Venedig, wo er seine letzten Lebenstage zubrachte, kehrte dem durch den Mißerfolg seines „Titanensturzes" Verbitterten und Vereinsamten die Erinnerung an jene selige Zeit zurück, wo er zuerst die Eindrücke der großen venezianischen Farbenkünstler auf sich wirken ließ. Da tauchte vor seinem Geiste jene erhabene Frauengestalt der musikalischen Poesie auf, die er damals nach Karlsruhe schickte, und er entwarf ein von vier venetianischen Mädchen ausgeführtes Konzert, das ihn in seinen letzten Stunden beschäftigte. Eine Reihe von Studien nach architektonischen Details — der Schauplatz ist eine Halle in reichster Renaissancedekoration — darunter Farbenstudien nach bunten Marmortafeln, vielleicht von der Façade von Sta. Maria dei Miracoli, bewiesen, daß seine Kraft durch die herben Erfahrungen, die sein reizbares Gemüth verdüsterten, noch keineswegs gebrochen war. Das „Konzert" blieb unvollendet zurück. „In diesem Gleichniß höherer Harmonie — sagt Jordan sehr schön — ist sein Geist verklungen."

Adolf Rosenberg.

Etat der Kunst- und Kunstgewerbe-Anstalten im Königreich Sachsen im Jahre 1879*).

I. K. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden.

1. Sammlungen künstlerischen und kunstgewerblichen Charakters: Gemäldegalerie, Kupferstichkabinet, Antikenkabinet, Museum der Gypsabgüsse, Historisches Museum mit Gewehrgalerie, Grünes Gewölbe, Porzellan- und Gefäßsammlung.
2. Wissenschaftliche Sammlungen: Oeffentl. Bibliothek, Zoologisches und anthropologisch-ethnographisches Museum, mineralogisch-geologisches und prähistorisches Museum, Münzkabinet, mathematisch-physikalischer Salon.

Einnahmen (darunter 2400 Mk. Beitrag der Civilliste) . . . . 100,800 Mk.
Die Einnahmen erfolgen bis auf einen ganz geringfügigen Antheil bei den Sammlungen unter 1.

Ausgaben.

a. Besoldungen . . . . 156,292 Mk.
Auf die Sammlungen unter 1 entfallen davon 104,722 Mk.

b. Erhaltung der Sammlungen, Heizung, Ordnung, Reinigung, Handbibliotheken, Hilfsaufsicht, Sonntagsdienst &c. . . . . 103,650 Mk.
Auf die Sammlungen unter 1 entfallen davon etwa 67,000 Mk.

c. Erhaltung der Sammlungsgebäude 15,000 Mk.
Nur für regelmäßige Reparaturen. Für besondere bauliche Zwecke wurden im Jahre 1879 bewilligt: 25,250 Mk.

d. Zuschuß zu dem Vermehrungsfonds für sämmtliche Sammlungen . . 56,500 Mk.

Summe der Ausgaben: 331,442 Mk.

Der Vermehrungsfonds, welcher im Kapital verausgabt werden kann, betrug Anfang 1879: 287,751 Mk. Neben demselben besteht, ohne jährlichen Zuschuß, ein Fonds für Zwecke der heutigen Kunst, welcher zu jenem Zeitpunkte 156,181 Mk. stark war; endlich der v. Römer'sche Fonds nur für das Münzkabinet, mit einem Bestande von 12,543 Mk. Für die Vermehrung der Sammlungen unter 1 sind verausgabt im J. 1878:

*) Mit dieser aus amtlicher Quelle stammenden Uebersicht beginnen wir die in Nr. 14 der Kunst-Chronik v. J. angeregten Budget-Zusammenstellungen der europäischen Staaten. In einer der nächsten Nrn. wird das Kunstbudget Preußens folgen. Anm. d. Red.

78,193 Mk. 41 Pf., im J. 1877: 127,626 Mk. 29 Pf., im J. 1876: 118,798 Mk. 72 Pf.; für die Vermehrung der übrigen Sammlungen in denselben Jahren: 35,999 Mk. 19 Pf.; 11,092 Mk. 11 Pf.; 29,699 Mk. 13 Pf.

II. Akademie der bildenden Künste zu Dresden.

Einnahme . . . . . 5700 Mk.

Ausgaben.

a. Besoldungen und Remunerationen	69,210 Mk.
b. Verwaltung: Lehrmittel, Stipendien, Inventar, Reinigung, Heizung, Kanzleiaufwand rc. . . .	17,210 Mk.
Summe der Ausgaben:	86,420 Mk.

III. Kunstakademie und Kunstgewerbeschule zu Leipzig.

Einnahme . . . . . . 3000 Mk.

Ausgaben.

a. Besoldungen und Remunerationen	28,530 Mk.
b. Verwaltung: Lehrmittel, Inventar, Reinigung, Heizung, Kanzleiaufwand rc.	6470 Mk.
Summe der Ausgaben:	35,000 Mk.

IV. Kunstgewerbeschule und kunstgewerbliches Museum zu Dresden.

Einnahme . . . . . 2700 Mk.

Ausgaben.

a. Besoldungen und Remunerationen	57,020 Mk.
b. Vermehrung des Museums, der Bibliothek und der Gypsabgüsse .	66,200 Mk.
c. Lehrmittel für den Verbrauch .	500 Mk.
d. Verwaltung: Bau- und Mobiliaraufwand, Heizung, Beleuchtung, Regie rc.	11,005 Mk.
Summe der Ausgaben:	134,725 Mk

V. Kunstfonds zur Herstellung monumentaler Kunstwerke der Malerei und Bildnerei . . . . 60,000 Mk.

VI. Unterhaltung des Rietschel-Museums . . . . 1600 Mk.

Für die genannten Institute sind also im Jahre 1879 an Ausgaben veranschlagt und in Wirklichkeit sind in den letzten Jahren durchschnittlich ausgegeben worden: 649,187 Mk. Dazu kommen noch aus den bei den Sammlungen bestehenden Fonds im Durchschnitt jährlich etwa 97,000 Mk.; macht zusammen: 746,187 Mk. Davon sind in Abzug zu bringen die Einnahmen mit 112,200 Mk., bleiben 633,987 Mk. Da nun auf die Erhaltung und Vermehrung der hierin einbegriffenen wissenschaftlichen Sammlungen jährlich etwa 120,000 Mk. zu rechnen sind, so stellt sich der wirkliche Zuschuß zu Kunst- und Kunstgewerbe-Zwecken im Königreich Sachsen auf jährlich etwa 513,987 Mk. Hierbei ist jedoch zu bemerken, daß für die Finanzperiode 1880—1881 an den Vermehrungsgeldern der K. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft von der Ständeversammlung jährlich 16,500 Mk. abgestrichen worden sind.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Der Wiener Frauen-Erwerb-Verein eröffnet am 1. Oktober d. J. ein „Atelier für kunstgewerbliche Maltechniken", als dessen Leiter Herr Rudolf Geyling gewonnen wurde. Der Unterricht in diesem Atelier hat den Zweck, die Schülerinnen die verschiedenen Techniken zu lehren, welche eventuell zum Erwerbe führen, und daß Mädchen aus kunstsinnigen Familienkreisen Gelegenheit finden, sich unter der Führung eines tüchtigen Meisters und unter der Aufsicht der Damen des Vereines, entsprechende Kenntnisse und Fertigkeiten anzueignen. — Das Schuljahr des Ateliers umfaßt 10 Monate, vom 15. September bis 15. Juli, in welcher Zeit das Atelier während der hellen Tagesstunden den Schülerinnen offen steht, welche daselbst auch außer der eigentlichen Unterrichtszeit arbeiten und sich üben können. — Nach Vereinbarung mit dem Leiter des Ateliers können die Schülerinnen, auf deren ausdrücklichen Wunsch, auch nur an bestimmten Tagen und zu bestimmten Stunden das Atelier besuchen. — Wenn sich das Bedürfniß geltend machen sollte, würde das Atelier auch während der Ferienmonate nicht geschlossen werden.

Das Unterrichtsprogramm umfaßt:

1. Oelfarbentechnik mit Einschluß der Behandlung der Wachsfarben;
2. Aquarellmalen auf Papier, auf weißer Seide, Elfenbein und Pergament;
3. Malen mit Deckfarben auf Atlas, Rohleinwand, Seide, rc.;
4. Schmelzfarbentechnik auf Thon, (Porzellan, Steingut, Siderolith, Majolika, Fayence);

das Malen in den bezeichneten Techniken, von Blumen, Früchten, Landschaften, Still-Leben, von ornamentalen und figuralen Darstellungen, nach guten Vorbildern und nach der Natur;

die geschmackvolle Uebertragung dieser Studien auf geeignete Nutz- und Luxus-Gegenstände aller Art.

Den Schülerinnen wird Gelegenheit geboten sich in allen Zweigen des vorstehenden Programmes auszubilden, oder auch nur einzelne Fächer desselben, je nach Neigung und Bedürfniß, zu erlernen. Zur nachdrücklichen Förderung des Unterrichtes hat der Verein eine direkte Verbindung mit dem Oesterreichischen Museum angebahnt. Die Schülerinnen müssen genügende allgemeine Vorkenntnisse im Zeichnen besitzen und können diese in der Zeichenschule des Vereines nachholen und erwerben. — Zu solchem Zwecke können sie an dem, in zwei Abtheilungen gegliederten Zeichenunterrichte, welcher vom Leiter der Zeichenschule, Professor Sodoma ertheilt wird, zweimal in der Woche zu je 3 Stunden, theilnehmen; Schulgeld 3 fl. monatlich; — außerdem steht ihnen der Besuch eines Kurses für Zeichnen nach Gypsabgüssen zu Gebote, welcher vom 1. Oktober bis 31. März, täglich bei Beleuchtung, von 5—7 Uhr Abends, unter der Leitung einer speziellen Lehrerin Frl. Felgel, (absolvirte Schülerin der Kunstgewerbeschule) stattfindet; Schulgeld 5 fl. monatlich. Das Honorar für den Unterricht im Atelier beträgt monatlich 12 fl. — Der Ausschuß ist berechtigt, Ausnahmen zu machen und für talentirte, unbemittelte Schülerinnen das Schulgeld mit 6 fl. monatlich zu bestimmen, welche Vergünstigung in erster Reihe solchen Schulerinnen zu Statten kommen soll, welche in der Zeichenschule des Vereines herangebildet wurden, je-

doch auch auf Schülerinnen, die aus den übrigen Schulen des Vereines hervorgegangen sind, Anwendung finden kann. — Schülerinnen welche, ohne früher einer Schule des Vereines angehört zu haben, in das Atelier eintreten, können erst dann auf die Ermäßigung des Schulgeldes Anspruch machen, wenn sie das Atelier mehrere Monate besucht haben, und sonach ihre Befähigung hinreichend beurtheilt werden kann. Die Schülerinnen haben ihr Arbeitsmaterial selbst zu beschaffen — Die Arbeiten der Schülerinnen bleiben in deren Besitz; diejenigen dieser Arbeiten, welche als gelungen befunden werden, ist der Verein bereit auf seiner jährlich wiederkehrenden Weihnachtsausstellung auszustellen.

Konkurrenzen.

Washingtondenkmal. Die Jury in der Konkurrenz für die in Philadelphia zu errichtende Reiterstatue George Washington's hat sich zu Gunsten des vom Professor Siemering in Berlin eingesandten Modells entschieden. Die Ausführung der echt monumentalen Schöpfung bedeutet vielleicht einen der größten Aufträge, der einem Berliner Künstler seit einer langen Reihe von Jahren zu Theil geworden ist. Neben den hervorragendsten amerikanischen Bildhauern waren Franzosen, Italiener, Engländer und Deutsche zur Konkurrenz aufgefordert worden.

Die Jury für die Herstellung neuer deutscher Reichskassenscheine im Betrage von 1000 und 100 Mark (A. v. Werner, Dr. J. Lessing, A. Menzel, Mandel, Hitzig, Dr. Reichensperger, G. R. Mendelssohn ꝛc.) ist kürzlich im Reichsbankgebäude in Berlin zur Berathung über die eingegangenen Entwürfe der Herren P. Thumann, Th. Grosse, F. Keller, A. Schill, F. Luthmer und R. Seitz zusammengetreten. Einstimmig wurde beschlossen, den Herren Prof. Thumann (Berlin) und F. Luthmer (Director des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins in Frankfurt a. M.) die Ausführung mit den für ihre Entwürfe nöthigen Modificationen gemeinschaftlich zu übertragen.

Personalnachrichten.

Aus Berlin wird geschrieben: „Die endliche Berufung eines Generaldirektors der Museen in der Person des Geh.-Raths Schöne hat in weiten Kreisen sehr befriedigt; es vollzieht sich damit die Ausführung eines vom früheren Kultusminister, Dr. Falk, bis in die kleinsten Einzelheiten ausgearbeiteten Planes zur Organisation der königlichen Museen, welchen der Kronprinz, als Protektor derselben, in allen Theilen gebilligt hatte. Ein Gegenstand dauernder Kollisionen zwischen der Museumsverwaltung und dem Kultusminister ist jetzt dadurch beseitigt, daß der neue Generaldirektor ausschließlich für Museumsangelegenheiten vortragender Rath des Kultusministers bleibt und in letzteren direkt an denselben zu berichten hat. Der Geh.-Rath Schöne hat übrigens seit zwei Jahren die Geschäfte des Generaldirektors der königlichen Museen neben seiner anstrengenden Thätigkeit im Ministerium versehen. Zur Uebernahme der letzteren tritt dem Vernehmen nach der Direktor der Nationalgalerie, Dr. Jordan, in das Kultusministerium ein.

Prof. Hermann Hettner in Dresden ist anläßlich seines 25jährigen Dienstjubiläums zum Geheimen Hofrath ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

P. S. **Die Ausstellung der französischen Akademie zu Rom, am 15. April eröffnet,** ist an Zahl der Kunstobjekte keine der reichhaltigsten. Dafür entschädigt leider nur zum geringen Theile die Qualität der gebotenen Leistungen, ein um so ungünstigeres Zeichen, da die französischen Stipendiaten bekanntlich in der bevorzugten Lage sind, ihren Arbeiten mit größter Muße obliegen zu dürfen. Eine erfreuliche Ausnahme macht der architektonische Theil der Ausstellung, auf welchen weiterhin zurückzukommen ist; Malerei und Plastik bieten dagegen nur wenig, was über das Niveau des Mittelmaßigen hinausragt und zu höhergespannten Erwartungen berechtigt. Nicht mehr als fünf Oelgemälde, darunter eine Kopie, findet man in den Ausstellungsräumen. Die meiste Aufmerksamkeit zieht ein kolossales Bild von Comerre auf sich, welches Simson's Fesselung durch seine Feinde darstellt. Die fleißige Komposition leidet bei ihrem Haschen nach äußerem Effekt an entschiedenen Mängeln; vor Allem zeigt sie an Stelle eines klaren, übersichtlichen Aufbaues eine ziemlich verworrene Anordnung, über deren Einzelheiten man selbst nach längerer Betrachtung sich nicht vollkommen Rechenschaft geben kann; dazu gesellt sich der weitere Mangel, daß es dem Künstler nicht gelungen ist, seinen Gegenstand innerlich zu durchdringen und das tragische Moment der alttestamentlichen Scene zu erfassen. Als nackte Figur beurtheilt, hat die Hauptfigur des Bildes ihre unläugbaren Verdienste, indem sie von einem gründlichen anatomischen Wissen Zeugniß ablegt; von der Aufregung indeß, die den Helden in diesem Augenblicke erfassen muß, wenn er sich, plötzlich seiner Kraft beraubt, seinen Widersachern unterlegen fühlt, von dem Zorn und dem verzweifelten Ringen gegen dieselben ist bei diesem Simson wenig zu entdecken. Trefflich sind zum Theil die ihn umgebenden Figuren, besonders die in der rechten Ecke des Bildes knieende Gestalt, die seinen linken Fuß mit einem Stricke bindet. Bei der links erhöht vor bunten Teppichen stehenden halbnackten Delila, die in der Linken die Scheere hält, mit der sie den Helden seines Haares beraubte, und mit verglasten Augen auf das Opfer ihrer That starrt, hat der Künstler gar zu wenig nach reizvoller Erscheinung gestrebt, als daß man sich wenigstens für diese zweite Hauptfigur interessiren könnte. Es wäre zu wünschen, daß die koloristische Begabung, die sich in dem Ganzen, namentlich auch in dem reichen Beiwerk kundgiebt, den Künstler nicht verführt hätte, darüber andere Forderungen zu vernachlässigen. — Ein zweites Gemälde von großen Dimensionen hat Schommer mit seinem jungen Alexander, der in kahler, steiniger Ebene den Bukephalos bändigt, beigesteuert. Die nackte Figur, die, zu dem sich bäumenden Pferde emporgerichtet, ein wirkungsvolles Bewegungsmotiv bietet, kann freilich kaum für mehr als eine achtbare Studie gelten. — Das Beste in Bezug auf Idee und Ausführung ist jedenfalls Chartran's „Madonne de S. Marc", zu deren Marmorrelief ein Fischerknabe hilfesuchend die Rechte emporstreckt, während ein älterer Mann vor ihm kniet, der — man weiß nicht recht, zu welchem Zwecke — das Hemd des Knaben bei der Schulter gefaßt hält. — Eine von Wencker gemalte Kopie der berühmten Madonna Bellini's in der Kirche der Frari zu Venedig läßt für den, der das herrliche Original studirt hat, namentlich hinsichtlich der klassischen Mittelgruppe freilich sehr viel zu wünschen übrig und giebt von der zarten Modellirung und dem transparenten Kolorit kaum eine Ahnung. Eine eigene kleine Komposition desselben Künstlers, die sich nur als Skizze giebt und Barbarossa's Demüthigung vor dem Papste in San Marco vorführt, läßt eine klare Gruppirung der zahlreichen Figuren vermissen. — Unter den Reproduktionen à taille douce verdient Boisson's Kopie der in der Akademie von Venedig befindlichen, mit dem Datum 1487 versehenen Madonna des Giovanni Bellini rühmende Erwähnung; auch Deblois bietet einige gelungene Nachbildungen von Werken des Perugino, Raffael und Andrea del Sarto. — Die architektonischen Zeichnungen, die bekanntlich stets eine Hauptzierde der Ausstellungen in Villa Medici bilden, stehen, wie schon angedeutet, auch diesmal auf einer höchst respektabeln Stufe. Von Blondel sieht man auf neun Blättern eine Rekonstruktion des Tempels der Concordia von saubertster Ausführung, von Nénot prachtvolle Aufnahmen des Dogenpalastes und des Palazzo Pitti, sowie drei Blätter mit Details vom Tempel des Mars Ultor und von Laloux eine Reihe vortrefflicher Aufnahmen antiker Architekturglieder. — Unter den Skulpturen bemerkt der Besucher zunächst ein lebensgroßes Gypsmodell von Cordonnier, Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen darstellend. Ohne über die künstlerische Berechtigung des Sujets abzusprechen, darf man doch bezüglich der Art und Weise der Behandlung gegründete Bedenken erheben, denn da die heroische Jungfrau sich hier im Zustande der Ohnmacht befindet, widerspricht durchaus ihrem Charakter, und diese Ohnmacht entfernt sich überdies von der Wahrheit, indem die Arme, zumal der linke, der nicht wie der andere an den Pfahl angebunden und also beweglich ist, sich unmöglich, wie es hier geschieht, noch seitwärts ausstrecken können, wenn die geschlossenen Augen, der halbgeöffnete Mund bereits ab-

solute Besinnungslosigkeit anzeigen. Die zarte, schmächtige Gestalt paßt allerdings zu der gewählten Situation, entspricht aber schlechterdings nicht dem Bilde der kraftvollen, streitbaren Heldin, wie es die Tradition fixirt hat. — Unter den drei Scenen aus dem Leben Johanna's, die der Künstler in Basreliefs behandelt hat, ist die mittlere, die Krönung Karl's VII., als die gelungenste zu bezeichnen. — Von **Hugues** ist eine lebensgroße Gruppe ausgestellt, die in formaler Hinsicht recht korrekt sein mag, bei ihrer akademischen Kälte jedoch wenig befriedigen kann. Die junge Mutter, die am Boden sitzend, den rechten Arm aufstützend, auf dem erhobenen linken ihr tändelndes Söhnchen in ziemlich gewagter Weise balancirt, zeigt in Bewegung und Gesichtsausdruck eine Coquetterie, die einer Verewigung in Marmor, wie sie das punktirte Gypsmodell in Aussicht stellt, nicht eben würdig erscheint. — „Dädalos und Ikaros", ein großes Hochrelief von **Grasset**, ist unbedingt das Ansprechendste, was die plastische Abtheilung der Ausstellung aufweist, wenn es auch etwas gesucht erscheint, daß der Knabe, dem der auf einem Felsstück sitzende Vater noch den einen Flügel an der Schulter zu befestigen beschäftigt ist, sich bereits mit den erhobenen Armen zum Fluge anschickt. Im Uebrigen ist die Anordnung der beiden Figuren zwanglos und harmonisch und namentlich die des Dädalos durch treffliche Modellirung ausgezeichnet.

Vermischte Nachrichten.

* **Das Beethoven-Denkmal in Wien** wurde zur festgesetzten Zeit am 1. Mai 10 Uhr Vormittags feierlich enthüllt, und damit die Kaiserstadt an der Donau um ein Kunstwerk ersten Ranges bereichert. Das nächste Heft der Zeitschrift wird eine Abbildung des Denkmals, sowie dessen eingehendere Würdigung als Kunstwerk, nebst den Daten über seine Entstehung bringen. Heute beschränken wir uns auf einen kurzen Bericht über den Enthüllungsakt. Leider war derselbe durch das Wetter wenig begünstigt. Auch fehlte der Kaiser, den eine Erkältung an das Zimmer fesselte. Seine Stelle vertrat der Erzherzog Rainer, an dessen Seite auch der Erzherzog Karl Ludwig erschienen war, umgeben von einer glänzenden Versammlung von Hofchargen und anderen Würdenträgern, denen sich die Vertreter des Reichsrathes, der Gemeinde, sowie zahlreiche geladene Gäste aus den Kreisen der Kunst und Wissenschaft anschlossen. Als die Erzherzöge das Zelt betreten hatten, welches den Mittelpunkt des mit Flaggen, Teppichen und Blumen geschmackvoll dekorirten kleinen Platzes bildete, fiel unter den Klängen der Volkshymne die Hülle des Denkmals. Nachdem dann der Singverein Beethoven's Chor zur „Ehre Gottes" vorgetragen, hielt der Vorstand des Komité's, Herr Nikolaus **Dumba**, die Weiherede und übergab hierauf im Namen des Komité's mit Ueberreichung der in rothen Sammet gebundenen Schenkungsurkunde das Denkmal dem Bürgermeister der Stadt. Dieser dankte in herzlichen Worten und verkündete zugleich, daß der Gemeinderath von Wien beschlossen habe, dem genialen Meister **Zumbusch**, dem Urheber des Standbildes, und Herrn Nikolaus **Dumba**, dem hochverdienten Förderer so vieler künstlerischer Unternehmungen, das Bürgerrecht von Wien zu verleihen. Damit war die offizielle Feier beendet und das Publikum ergoß sich in die reizenden, das Monument umgebenden Gartenanlagen, eine Schöpfung Lothar **Abel's**, um sich an den herrlichen Formen des Denkmals aus nächster Nähe zu erfreuen.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 6. April 1880. Der Vorsitzende, Herr **Schöne**, theilte ein an die Gesellschaft gerichtetes Telegramm des Herrn Treu aus Olympia mit, worin derselbe über den neuesten hochbedeutenden Fund der deutschen Ausgrabungen, den Kopf des Dionysos aus der Gruppe des Praxiteles, berichtet*). Ferner machte er die sehr erfreuliche Mittheilung, daß die griechische literarische Gesellschaft zu Konstantinopel der deutschen Regierung ein in ihrer Sammlung befindliches zu den Skulpturen des großen Altars von Pergamon gehöriges Fragment, welches an eine der in das Berliner Museum gelangten Platten anpaßt, zum Geschenk gemacht habe. Daran knüpfte er den Ausdruck besonderen Dankes an den anwesenden griechischen Gesandten, Herrn **Rhangabé**, dessen gütiger Vermittelung jener Entschluß wesentlich mitzudanken ist. Von neuen Erscheinungen konnten vorgelegt werden: Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 3. Aufl. Liefg. 1. — Stark, Handbuch der Archäologie I, 2 (das Werk wird nicht weiter fortgesetzt werden). — Bullettino della Commissione archeologica municipale (Rom). — Fergusson, Erechtheion, übersetzt von Dr. Ludwig Meyer, bevorwortet von Schliemann. — Programm des Johanneum's in Hamburg mit einer Abhandlung von Dütschke über ein Relief mit der Darstellung der Familie des Augustus in Florenz. — Ausgrabung römischer Reste auf dem Bauplatz des akademischen Krankenhauses in Heidelberg (große Tafel). — Archäologische Zeitung 1879, Heft 4. — Marques de briques relatives à une partie de la gens Domitia recueillies et classées par M. C. Descemet. (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 15. 1880). — An das letztere Werk knüpfte der Vortragende einige Bemerkungen, indem er namentlich hervorhob, wie man einzelne Sklaven an der Hand der Inschriften durch mehrere Phasen ihres Lebens begleiten könne. — Herr **Mommsen** sprach über einige Inschriften auf neuerdings am Esquilin, in Campanien und Etrurien aufgefundenen Gefäßen, welche sämmtlich aus der Fabrik von Cales stammen. Die Verfertiger dieser Gefäße führen Vor- und Gentil-Namen wie die römischen Bürger, aber mit einem Zusatze, z. B. C. s. = Caji servus: es waren also Sklaven, die mit Bewilligung ihrer Herren sich als Freie gerirten. Dies sei, so führte der Vortragende aus, die in den älteren Zeiten der Republik allein üblich gewesene Art der Freilassung, ein rein privatrechtlicher Akt, wonach dem Herrn die volle Gewalt über den Sklaven verblieb. Erst allmählich habe sich die wirkliche Freilassung in das römische Recht eingeschlichen. Die richtige Auffassung dieses Verhältnisses, welche Redner schon früher angenommen und die nun durch jene neuentdeckten Inschriften eine monumentale Bestätigung findet, ist von der einschneidendsten Bedeutung für die ganze ältere römische Geschichte: auf jene ältere, rein privatrechtliche Freilassung sei die Entstehung der plebs zurückzuführen. — Herr **Körte** berichtete über den Fortgang der Arbeit am 2. Bande des vom Institut herausgegebenen etruskischen Urnen-Werkes, dessen Bearbeitung ihm übertragen ist. Der Inhalt des Bandes wurde kurz charakterisirt und dann mehrere Serien von Urnenzeichnungen vorgelegt, für welche der Vortragende neue oder besser begründete Deutungen geben zu können glaubte. — Herr **Bormann** sprach über die s. g. latercula militum und wies nach, daß dieselben nach den Einstellungsjahren der Soldaten geordnet seien. — Der Vortrag des als Gast anwesenden Herrn Furtwängler über die in Olympia gefundenen Bronzen mußte der vorgerückten Zeit wegen auf die nächste Sitzung verschoben werden.

An der Vollendung des Kölner Domes wird seit Beginn der Bausaison mit großer Rührigkeit gearbeitet. Schon steigt der Helm des nördlichen Thurmes zwischen dem Balkenwerk der neuen (vorletzten) Gerüstetage empor, und bald wird der südliche Zwillingsthurm in gleicher Weise seinen mächtigen Steinhelm weiter in die Lüfte strecken. Während hier die Bauleute zugleich mit ihren Arbeiten immer höher zum Himmel aufsteigen, machen die Restaurationsarbeiten an dem südlichen Thurme den umgekehrten Weg. Mehr und mehr ziehen sich die Verschläge, hinter denen die schwierigen Erneuerungsarbeiten an dem unteren Thurmtheile ausgeführt werden, nach dem Fuße desselben hin; und wer den kolossalen Steinriesen betrachtet, wird finden, daß die im Laufe der Zeit stark verwitterten äußeren Partien bereits vielfach in trefflicher Weise wieder hergestellt sind.

R. B. **Hohe Werthschätzung von altem Silber-Geräth.** Das Interesse, welches der in Nr. 25 dieser Blätter gemeldete Verkauf des Tafelaufsatzes von Wenzel Jamitzer um einen ungewöhnlich hohen Preis in weiten Kreisen erregt hat, ist nicht ohne Folgen geblieben. Zunächst wurde eine Gruppe, Diana auf einem Hirsche, in der Sammlung Demidoff zu San Donato, welche im Katalog (Nr. 1238) als ein Werk von Wenzel Jamitzer und unter der Abbildung derselben in Nr. 267 der Zeitschrift „l'Art" speziell als

*) Hiernach ist die telegraphische Meldung in Nr. 26. zu berichtigen, welche irrthümlich von dem Funde der „Figur" des Dionysosknaben berichtete; die Figur ohne den Kopf war bekanntlich schon früher gefunden.

Wenzel Jamitzer bezeichnet wurde, offenbar eben in Folge dieser Bezeichnung, um den sehr hohen Preis von 57,000 Frcs. verkauft. An Wenzel Jamitzer ist bei dieser schönen Gruppe aber nicht zu denken. Sie hat die große Aehnlichkeit mit einer anderen Gruppe „Diana auf einem Kentaur" im Grünen Gewölbe zu Dresden (Taf. 51 der Bette'schen Publikation), welche Gräße als eine „Trinkuhr von Caspar Werner aus Nürnberg" bezeichnet. Doch hat Werner offenbar nur die Mechanik daran gefertigt. Von welchem Meister die künstlerische Form und die Silberarbeit ist, kann aus der Abbildung allein mit Sicherheit nicht ersehen werden. Sodann wurden in der letzten Zeit in Nürnberg abermals zwei große, schöne Pokale von Hans Petzold, der eine 0,75 m. hoch, der andere etwas kleiner, welche, wie Jamitzer's Tafelaufsatz, ebenfalls aus dem Silberschatze der Stadt Nürnberg stammen und zuletzt im Besitz des Kaufmanns Treiber waren, um 120,000 Mk. an Rothschild in Frankfurt verkauft.

Vom Kunstmarkt.

Auktion Jelinek. Die rührige Kunsthandlung von Gustav Othmer in Hannover bringt am 20. Mai eine Sammlung von Gemälden alter und, zum kleineren Theile, auch moderner Meister unter den Hammer, welche Dr. Ludwig Jelinek in Politz bei Prag im Laufe von etwa zwanzig Jahren zusammengebracht hat. Wenn man der Versicherung des seitherigen Besitzers dieser Gemäldegalerie darin Glauben beimessen darf, daß die Benennungen auf gewissenhafter Prüfung beruhen, so muß er vom Glück besonders begünstigt gewesen sein, denn es fehlt nicht an den glänzendsten Namen der modernen Kunstgeschichte wie Coreggio, Hubert van Eyck, Dürer, Rubens, Van Dyck, Rembrandt (mit nicht weniger als 10 Nummern vertreten), Pieter de Hoogh, Paulus Potter, Murillo u. s. w. Die Benennungen sind zum Theil durch ausführliche Erläuterungen motivirt, auch sind die bedeutenderen Kompositionen eingehend beschrieben.

Zeitschriften.

L'Art. No. 278.
Les pères de l'église, von Léonce Viltart. (Mit Abbild.) — Amateurs et archéologues florentins, von Eugène Muntz. (Mit Abbild.) — Cinquième exposition des indépendants, von Eugène Veron. (Mit Abbild.)

Chronique des beaux-arts. No. 15.
Exposition des oeuvres de M. J. de Nittis, von A. Baignères. — L'art et l'archéologie au théâtre, von Alfr. Darcel. — Le musée des arts décoratifs, von Ph. de Chennevières.

Deutsche Bauzeitung. No. 31.
Die Architektur auf Kunstausstellungen.

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 17.
König Lear und der Narr, von Gustav Schauer. — Der Hochthurm des Stephansdoms in Wien, von F. Baldinger. Imogen und Jachimo in Shakespeare's „Cymbeline", von A. Liezen-Mayer. — Die Jagd nach dem Glück, von Rud. Henneberg. — Der Erstgeborene, von K. Wünnenberg. — Das Thor des Isistempelhofes auf der Insel Philä, von Karl Werner. — Marabut und Sekretär im Zoologischen Garten zu Köln, von Ludw. Beckmann.

Illustrirte Zeitung. No. 1921.
Das Robert Schumann Denkmal auf dem Friedhofe zu Bonn, von Prof. A. Donndorf. (Mit Abbild.) — Das Orientalische Museum in Wien. — Wenzel Jamitzer und sein Tafelaufsatz, von R. Bergau. (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln. Ausgewählte Kunstsachen und Antiquitäten aus dem Nachlasse der Herren Kunsthändler Chr. König in Köln, V. Aug. Seydell in Köln, und Anderer, sowie der reichhaltigen Porzellan-Sammlung eines norddeutschen Kunstfreundes. Versteigerung zu Köln am 10. Mai 1880 und folg. Tage, (1614 Nummern).

Montmorillon'sche Kunsthandlung (Jos. Maillinger), München. Grabstichel- und Aquatinta-Blätter, Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Originalzeichnungen etc. aus dem Nachlasse Michael Neher's. Versteigerung am 10. Mai 1880. (718 Nummern).

Inserate.

Münchener Kunst-Auktion
den **10. Mai 1880.**
Grabstichel- und **Aquatintablätter, Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Aquarellen** und **Ornamente**, dann **Originalzeichnungen aus dem Nachlasse des Malers Michael Neher.**
Cataloge sind **gratis** und **franco** zu beziehen von der
Montmorillon'schen
Kunsthandlung und Auktions-Anstalt.

Kunstvereinen
empfehle ich meinen Kunstverlag zu den alljährlich wiederkehrenden Verloosungen, unter bekannten Bezugsbedingungen.
Ernst Arnold's Kunstverlag
(7) Carl Gräf
Dresden, Winckelmannstr. 15.

Soeben erschien:
Antiqu. Katalog No. 1, enth.: **Kunst- und Kunsthandbücher, Kupferwerke, Reisen, Memoiren, Briefwechsel, Orientalia, fremde Sprachen, Varia.**
Interessenten belieben den Katalog, welcher gratis und franco versandt wird, zu verlangen.
Gleichzeitig empfehle mein reichhaltiges Lager von neuen und alten Kupferstichen (Grabstichelblätter), Original-Radirungen von Rembrandt, Waterloo etc.
Porträtsammlungen:
3000 Theologen, Gelehrte, Schriftsteller, Mathematiker, Philosophen, Historiker, Kritiker. 300 deutsche Kaiser, deutsche Fürsten. 100 Päpste.
Berlin W., Friedrichstr. 77. (5)
Paul Scheller's
Kunst- und Buchhandlung.

Grosse Kölner
Kunst-Auktion.
Die nachgelassenen reichhaltigen Kunst- und Antiquitäten-Sammlungen der Herren Kunsthändler **Chr. König in Köln, Vicar Aug. Seydell in Köln** etc., sowie die **vorzügliche Porzellan-Sammlung eines norddeutschen Kunstfreundes**, kommen am **10.—14. Mai** durch den Unterzeichneten zur Versteigerung. — Der illustrirte, 1614 No. umfassende Katalog ist zu haben. (2)
J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne)
in Köln.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.
Krieger, E. C.
Reise eines Kunstfreundes durch Italien.
1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Nagler's neues Allgemeines Künstler-Lexikon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher etc. München 1835—1852. 22 Bände in Halblederband oder Ganzleinwandband mit Goldtitel, Mark 350. –. **offerirt** (2)
Ludwig Rosenthal's Antiquariat
in München.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.
POPULÄRE
AESTHETIK.
Von Prof. Dr. **Carl Lemcke.**
Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage.
Mit Illustrationen.
1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.; geb. 11 Mark.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

DIE GRIECHISCHEN VASEN,

IHR

FORMEN- UND DECORATIONSSYSTEM.

XLIV Tafeln in Farbendruck.

Nach Originalen der Münchener Vasensammlung gezeichnet und herausgegeben

von

THEODOR LAU,

Custos der k. Vasensammlung in München.



Mit einer historischen Einleitung und erläuterndem Texte von

DR. HEINRICH BRUNN,

Professor der Archaologie an der k. Universitat in München

unter Mitwirkung von

DR. P. F. KRELL,

Professor an der k. Kunstgewerbeschule in München.

In Mappe vollständig 56 Mark.

Dieses Werk bringt auf 44 Tafeln eine historisch geordnete Reihe der schönsten und am meisten charakteristischen Gefäfse aus der reichhaltigen k. Vasensammlung in München zur Darstellung und stellt sich durch die ausnehmend exacte, stilgetreue Wiedergabe der Gegenstände, welche der Herausgeber durch darauf verwandten jahrelangen Fleiss erreicht hat, den vorzüglichsten Leistungen auf diesem Gebiete an die Seite.

Die Einleitung aus der Feder des auf dem Gebiete der Archäologie als Autorität ersten Ranges bekannten Professor Dr. Heinr. Brunn stellt sich die Aufgabe, unter besonderer Betonung des inneren Zusammenhanges zwischen Form und Decoration, auf dem die bleibende Mustergiltigkeit der griechischen Thongefässe zumeist beruht, die historische Entwickelung der Vasenmalerei als eine Geschichte ihres Decorationssystem darzulegen, während der den Tafeln beigegebene Text, theils von Dr. P. F. Krell, Lehrer an der Kunstgewerbeschule in München, theils von dem Verfasser der Einleitung bearbeitet, ausser den nothwendigen descriptiven Notizen eine Erläuterung der tektonischen Principien im Einzelnen darbietet.

Die chromo-lithographische Ausführung besorgte die durch ihre trefflichen Leistungen im Farbendruck bekannte Anstalt von Brückner & Co. in München.

Ich bin vom 6. bis 21. Mai auf Reisen.

Leipzig, den 5. Mai 1880. **E. A. Seemann.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. - Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Nr. 31.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

15. Mai

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Kunstthätigkeit in Karlsruhe.

Fast alle größeren Kunststädte haben ihre Berichterstatter, welche in Fachzeitschriften und Zeitungen über lokale Ausstellungen und Leistungen Kunde geben. Karlsruhe wird leider fast immer übersehen; was von hier aus auf größere Kunstausstellungen kommt, findet man wohl von Kunstkritikern vom Fache in der Oeffentlichkeit mehr oder weniger anerkennend erwähnt, oft gerechter beurtheilt als in lokalen Kreisen, welche Künstler und Kunstwerk nicht von einander zu trennen wissen oder den Schüler neben dem Meister zu gering tariren, nicht selten aber auch aus persönlicher Parteinahme für oder wider Diesen und Jenen, die idealistische oder realistische Richtung, einseitig und wenig treffend besprochen. Wenn an einem Orte ein so reges Streben und Können zu bemerken ist wie hier, wenn die Produktion quantitativ wie qualitativ so hervorragend ist, daß unsere Stadt in diesen Beziehungen hinter keiner anderen in Deutschland zurücksteht, so hegen die Künstler wohl mit Recht den Wunsch, daß man ihrer Thätigkeit auch die gebührende Würdigung in der Oeffentlichkeit zu Theil werden lasse. Und wenn man wie Schreiber dieser Zeilen Gelegenheit gehabt hat, seit Jahren die Ateliers zu besuchen, die höchst anerkennenswerthen Fortschritte der Künstler zu beobachten, sich mit dem vertraut zu machen, was der Einzelne innerhalb der Grenzen seiner Richtung, seiner Fähigkeiten und Neigungen gewollt hat, so darf man wohl seinem inneren Drange durch einige Worte über hiesige Künstler und Kunstwerke Ausdruck geben, damit mehr als seither die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf das tüchtige Wirken und Schaffen in unserer Vaterstadt hingelenkt werde. Verdankt sie auch ihren Ruf als Pflegerin der schönen Künste zunächst der Munifizenz unseres allverehrten Großherzogs, welcher der Musik wie dem Schauspiel eine Stätte bereitete und den Dichter zu ehren weiß, welcher der Malerei, der Bildhauerei und der Kunst des Kupferstiches sowohl durch Gründung unserer Kunstschule (19. Dezember 1854), als auch durch Herbeiziehung von Meistern wie C. F. Lessing und Adolf Schrödter ein sicheres Fundament gegeben hatte, so haben doch die günstigen lokalen Verhältnisse nicht wenig dazu beigetragen, diesen Künstlern, wie den verstorbenen Schirmer, Dietz, Des Coudres, Steinhäuser, Willmann, endlich den von hier weggezogenen Professoren Gussow und Riefstahl Anregung zur Entfaltung ihrer mannigfachen Talente zu geben.

Die hier zur Zeit noch thätigen Professoren der Kunstschule, Gude, Hildebrand, Hoff, Keller, Pöck, Tenner führen das Werk rüstig fort, welches jene auf der gebotenen Grundlage begonnen haben.

Vor der Gründung der Kunstschule mußten die angehenden Künstler, welche Baden ihr Vaterland nannten oder in ihm ihre Erziehung genossen, in andere Gegenden Deutschlands, ja in's Ausland ziehen, um des Unterrichts in der Kunst theilhaftig zu werden; so Feuerbach, Fohr, Kirner, Rottmann, Roux. Seit 25 Jahren dagegen haben sich hier ganz oder theilweise Maler wie Canon, Dahl, Deiker, Disen, Ebel, Epp, Fahrbach, Fresenius, v. Gebhardt, Hansteen, Karl Hoff, Jutz, Keller, Klinger, Kotsch, Muheim, Munsterjelm, Nabert, Nielsen, Nientowsky, Osterroth,

Petersen, Ernest Preyer, Puhlmann, Röth, Schick, Schmitson, Schmitt-Hald, Sinding, Schröder, Sturm, Taulow, Thoma, Ueß, Vosberg, Vollweider, Wernecke, Wagner, A. v. Werner und Andere herangebildet; Bildhauer wie Möst, Volke, Volz haben sich mehr als lokalen Ruf erworben. Von der hier thätigen jüngeren Künstlergeneration sind aber mehr oder weniger tüchtige Maler, wie Borgmann, Bracht, Brünner, Dammeier, Gleichauf, Hesse, Hörter, Kanoldt, Klose, Knorr, Krabbes, Konrad Lessing, v. Meckel, v. Ravenstein, Rheinemann, Röchling, Roman, Schirm, Tuttiné, Ulfsteen, Vischer, Zorn, in weiteren und weitesten Kreisen bekannt geworden. Ein gewaltiger Unterschied zwischen sonst und jetzt ist daher zu konstatiren, und obgleich das fünfundzwanzigjährige Jubiläum unserer Kunstschule durch keine Feierlichkeiten und Feste verherrlicht wurde, so darf doch der edle Fürst, der sie ins Leben rief, die Stadt, welche den materiellen Gewinn etwa der dreifachen Summe einnimmt, die das Land der Anstalt zuwendet, endlich dieses selbst, welches ihre Existenzfähigkeit seit der kurzen Zeit ihres Bestehens als Staatsinstitut gesichert hat, mit gerechtem Stolz auf diese Zierde unserer Heimat blicken. Verbürgen die genannten Künstlernamen die qualitative Leistungsfähigkeit unserer Künstlerwelt, so darf wohl hier über die quantitativen Leistungen derselben eine statistische Notiz angeführt werden. Der Sekretär der Abtheilung für auswärtige Ausstellungen des Vereins bildender Künstler verschickte in den letzten sechs Jahren 824 hier gemalte Bilder im Werthe von 644,750 Mk., darunter im letzten Jahre nach München 44 Stück im Werthe von 96,750 Mk. und in diesem Jahre 30 Gemälde zu 78,000 Mk. Werth nach Düsseldorf; darunter sind nicht mitgerechnet direkt am Ort verkaufte Bilder, Wandmalereien und viele auf Bestellung gemalte Werke, zum Theil von hoher Bedeutung, endlich was mehr als einmal von hier aus auf Ausstellungen gesendet wurde. Nach den Gegenständen vertheilen sich die hiesigen Leistungen der letzten beiden Jahre folgendermaßen.

Die religiöse Malerei ist seit Des Coudres' Tode hier kaum vertreten. Wenn von mancher Seite über den Verfall dieser Richtung in unserer Zeit geklagt wird, so möge man vor Allem der Kirche selbst die Schuld zur Last legen, die fast nirgends mehr Kunstwerke verlangt, sondern sich meistens mit der trivialsten Fabrikswaare begnügt.

Die Historienmalerei ist zur Zeit hier nur durch Professor Ferdinand Keller vertreten; sein „Markgraf Ludwig von Baden in der Schlacht von Szlancament" ist von München her bekannt, seine neueste Leistung, „Hero und Leander", wird den Referenten über die Düsseldorfer Ausstellung Zeugniß davon ablegen, daß Keller in diesem Werke neben der Größe und dem Schwunge der Auffassung und unter Bewahrung seiner glänzenden und tiefen Farbengebung eine Vollendung und Harmonie der Stimmung, eine Durchbildung des meisterhaft modellirten Nackten und eine prägnante und tiefe Erfassung des Gegenstandes zeigt, wie an keinem seiner früheren Werke. Keller, dessen beispiellose Virtuosität in der Bewältigung aller Stoffe, welche er wählt, selbst von gegnerischer Seite als seine Stärke unbedingt zugestanden wird, gewinnt täglich mehr durch Vertiefung in seine Kunst, durch Ueberwindung der inneren Schwierigkeiten, der Unruhe und Leidenschaftlichkeit der Seele, durch Beherrschung der unablässig zuströmenden Gedanken, die gebannt sein wollen, — Schwierigkeiten, mit welchen nur Künstler von ähnlicher Ueberfülle der Phantasie, nicht die klug berechnenden Talente zu kämpfen haben. Unsere raschlebige Zeit, die als Beweis der künstlerischen Begabung eine gesteigerte Produktivität verlangt, dem Künstler durch die übertriebene Anhäufung großer Kunstausstellungen ganz ungerechtfertigte Verpflichtungen auferlegt, ohne ihm Zeit zu ihrer Erfüllung zu lassen, ihm trotzdem nur in seltenen Fällen volle Entschädigung für seine Kraftanstrengung gewährt, ist für die Kunst und die Künstler in vieler Beziehung gefahrbringend, ganz besonders aber für die phantasiereichen von virtuosem Können, wenngleich sie auch manches zaghafte Talent zu resolutem Erfassen seiner Aufgabe und zur Concentration seiner Fähigkeiten zwingt und insofern Gutes schafft. Eine so frische, unerschöpfliche Künstlernatur wie Keller, dessen Leistungsfähigkeit mit jedem Jahre wächst, wird Dank der vielseitigen und intensiven Begabung gewiß den Höhepunkt erreichen, den sein Genius erstrebt. Außer den genannten Gemälden hat Keller im letzten Jahre das Porträt des Generals Werder vollendet, ebenso einige kleinere Arbeiten, kürzlich in Rom drei größere Bilder, und an bedeutenden Aufträgen für die nächste Zeit fehlt es nicht. Darüber gelegentlich später.

Die Figurenmalerei vertreten außer Professor Ferdinand Keller die Professoren Hildebrand, der seinen gesunden Realismus in Paris und Berlin gewann, und Karl Hoff, der ehemalige Schüler Des Coudres' und Vautier's, welche in München durch einige ebenso sinnige wie vorzüglich durchgeführte Genrebilder vertreten waren. Hildebrand aber hat außer seinen Bildern „Bange Stunden" und „Zechende Landsknechte" ein reizendes Stillleben, ferner einige Porträts, darunter das von vollendeter Meisterschaft zeugende des Großherzogs von Baden, gemalt, Hoff außer „Des Sohnes letzter Gruß" und „Stiller Besuch", eine Boudoirscene, „Moderne Venus", von feinstem Farbenreiz, Geschmack und vornehmer Haltung. An-

dere Leistungen Hildebrand's und Hoff's sind nur in Lokalkreisen bekannt geworden.

Wenn zwei Meister von Rang sich so befreunden, daß sie sich wechselsweise in ihrer Kunst förderlich werden, wie das bei Hoff und Keller trotz der entschiedensten individuellen Gegensätzlichkeit Beider der Fall ist, so kann das nur ein Gewinn für die Kunst sein, die nicht bloß durch die Konkurrenz der Kräfte, sondern viel mehr noch durch ihr Zusammenwirken gewinnt. Karl Hoff's soeben vollendetes neues Bild wird in Düsseldorf von diesem glücklichen gegenseitigen Einfluß beider Künstler Zeugniß ablegen, der nur bei neidlosester Anerkennung und uneigennützigster Kritik möglich ist. Hoff's Bild mit fast lebensgroßen Figuren „Vor dem Ausmarsch", ist ein Meisterwerk von nicht geringer Bedeutung. Der Gegenstand des Bildes ist an sich einfach zu nennen, und doch ist die Komposition reich, war das Problem, welches der Künstler sich stellte, ein schwieriges. Ein Cornet nimmt Abschied von seiner Familie, die ihn bis zum Eingang eines prächtigen Platanen-Parkes begleitet. Der ganze Vordergrund liegt im Abendschatten, zwischen den Bäumen blickt man in eine freundliche Landschaft im Dufte des goldigsten Sonnenlichtes. Die Aufgabe, durch die feinen Unterschiede der Töne, trotz der schwachen Beleuchtung im Vordergrunde, die Figuren klar von einander sich abheben zu lassen, ist mit großem Geschick gelöst; der Geschmack in der Wahl und Harmonie der Farben, ihre Kraft, die Ruhe und Einheit der Massenvertheilung, die Sorgfalt der Ausführung als äußere Vorzüge, das Wehmuthsvoll-Feierliche der Stimmung, die im Ausdrucke der Köpfe nicht minder als in dem Gegensatze der sonnenverklärten Landschaft und der Abendschatten zur Darstellung kommt, ein Anklingen an die Romantik im besten Sinne des Wortes, verleihen diesem Werke etwas ungemein Ergreifendes. Natur und Poesie finden in ihm ihren schärfsten und edelsten Ausdruck.

An diese drei Meister schließen sich eine Reihe tüchtiger Schüler an; die Vielseitigkeit Keller's führte ihm vorzugsweise solche junge Maler zu, welche dekorative Vorwürfe verschiedener Art mit oder ohne Figuren bearbeiten, Stillleben mit Blumen, Früchten, Wildpret und dergl., Thierstücke, endlich einige talentvolle Figurenmaler.

Unter den Schülern Keller's haben sich die Thiermaler Dietze, Kreß, Melms und Schäfer, die Stillleben- und Blumenmaler- und Malerinnen Kreß, Fräulein v. Bayer, Frl. Hormuth, Frl. v. Preuschen, ferner die Figurenmaler Brünner, Götz, Häußler, Kemmer, Schmidt-Pecht, Schurth, W. Volz, Zorn durch eine beträchtliche Anzahl mehr oder weniger anerkennenswerther Leistungen hervorgethan und auch außerhalb Karlsruhe bekannt gemacht. Schurth hat das Postgebäude in Pforzheim, Brünner bekanntlich die Kunsthalle in Basel mit Fresken geschmückt.

Hildebrand hat einige tüchtig vorbereitete Schüler Gussow's übernommen, und andere talentvolle Kunstjünger schlossen sich ihm an; das Genrebild, die Staffagelandschaft und das Porträt finden unter seiner trefflichen Leitung gute Pflege. Borgmann, Dammeier, Kallmorgen, Keinke, Petsch, Röchling haben nicht wenige zum Theil vorzügliche Arbeiten auf Ausstellungen gesendet. Der zuerst Genannte, der mit Anderen die Vorzüge der Gussow'schen und der Hildebrand'schen Malweise glücklich zu verschmelzen weiß, hat mit einigen Genrebildern in Berlin einen durchschlagenden Erfolg gehabt, und sein in Arbeit befindliches neuestes Bild mit lebensgroßen Figuren, „Bettlerin mit ihrem Kind in einer Kirche", wird ohne Zweifel auf der diesjährigen Ausstellung in Berlin ebenfalls die vollste Anerkennung finden. Dammeier zählt zu den besten Genremalern. Kallmorgen, jetzt Schüler von Gude, malt mit Vorliebe Winterlandschaften mit militärischen Scenerien, durch ihre Naturfrische und kecke Realistik fesselnde Bilder. Röchling ist durch sein eminentes Kompositionstalent, durch die Schärfe der Charakteristik und die Unmittelbarkeit der Auffassung, die sich in seinen getuschten Landsknechtsscenen und Schilderungen des jetzigen Soldatenlebens in Krieg und Frieden kundgeben, der Illustrator par excellence. Neben ihm darf Allers als nicht minder begabt genannt werden, einer der vielseitigst angelegten jüngeren Schüler Keller's, dessen ungewöhnlicher Beherrschung des Stiftes dieselben Vorzüge zu Gute kommen wie dem soeben genannten; beiden steht außerdem ein gesunder, frischer Humor zu Gebote, und als angehende Maler versprechen sie Gutes.

Hoff's Einfluß macht sich an der Kunstschule in der Vermittelung der Gegensätze, und nicht allein auf künstlerischem Gebiete, in vielfältiger Anregung und in der Ergänzung mancher Lücken aufs vortheilhafteste geltend. Es steht zu hoffen, daß seinem gereiften Geschmack und Urtheil ein immer mehr wachsender Einfluß zu Theil werde. Als Schüler hat Tutiné, welcher Canon seine erste Ausbildung verdankt und sehr frisch empfundene Genrebilder aus dem Schwarzwald malt, durch Hoff bedeutend gewonnen.

Professor Pöth ist als Lehrer in der Antiken- und Naturklasse ebenso gründlich wie energisch und anregend. So ergänzt sich das Lehrerpersonal in der Figurenmalerei aufs vortheilhafteste, und in Folge der Amalgamirung verschiedener Kunstrichtungen, wie solche

auch bei den Landschaftern der Schule und einigen selbständigen Malern mehrfach vorkommt, ergeben sich eigenthümliche glückliche Resultate. Der Eine war durch Gude und Riefstahl, der Andere durch Gussow und Hildebrand, ein Dritter durch Kanon und Hoff, ein Vierter durch Hildebrand und Gude zu seiner Kunst gekommen, C. Kanoldt durch Preller und Keller; der Architekturmaler Dittweiler steht unter dem Einfluß v. Bayer's und Keller's, Rätzer, der uns im letzten Herbst verlassen hat, war Schüler von Oswald Achenbach und Gude, Brünner ging von Keller zu Makart, Keller selbst war bekanntlich Schüler von Schirmer und Canon.

Von hiesigen Figurenmalern, welche in keinem engeren Verband mit der Kunstschule stehen, ist Schnorr's Schüler Gleichauf, der sich am meisten der Richtung Moritz von Schwind's nähert, vielfach mit der Ausschmückung von öffentlichen und privaten Gebäuden beschäftigt, Hörter, ein begabter Landschafter, zugleich im Figuren- und Porträtfach zu nennen; Fräulein Marie Gratz, ehemals Schülerin von Schick, ist als sehr tüchtige und beliebte Porträtmalerin unermüdlich thätig; Professor Bisser am Polytechnikum reiht sich den Genremalern an.

Die Landschaft ist hier zunächst durch die allbekannten Meister C. F. Lessing und Gude in ausgezeichneter Weise vertreten. Lessing war lange Zeit durch Unwohlsein zur Unterbrechung seiner Thätigkeit gezwungen, im letzten Winter aber hat er wieder rüstig gearbeitet und einen „Klosterbrand" vollendet, sowie drei Landschaften im Charakter der fränkischen Schweiz oder des Harzes untermalt, poetische Schöpfungen, deren uns der Altmeister noch recht viele schenken möge!

Gude's bekannte Meisterschaft in der Wiedergabe des mäßig bewegten Wassers oder stürmisch erregter Wogen mit ihren Lichtreflexen, den edlen Küstenlinien und dem Leben am Strande oder auf hoher See, sei es in der Abendgluth der Sonne oder bei schwüler Mittagsstimmung, deren umschleierter Himmel das Wasser fast weiß schimmern läßt, am thaufrischen Morgen oder in regenschwangerer Gewitterluft, hatten wir in den letzten beiden Jahren wieder in über einem Dutzend größerer oder kleinerer Bilder zu bewundern Gelegenheit. Schottische Küsten- und Haidelandschaften, norwegische Fjords wie die freundlichen Ufer des Chiemsees oder des „schwäbischen Meeres" bieten Gude immer wieder neue Anregung zu unermüdlichem Schaffen. Sein prachtvolles Bild „Nothhafen an der südlichen Küste von Norwegen" wird in Düsseldorf nicht wenig die Beschauer fesseln, unserer hiesigen Gemäldegalerie aber ist es erfreulicherweise zum Eigenthum geworden. Unter Lessing's, Riefstahl's und Gude's Führung hat sich des Ersteren Sohn Konrad zu einem unserer tüchtigsten und selbständigsten Landschafter entwickelt. Motive aus der Eifel, dem Harz oder der hiesigen Umgebung boten ihm in den letzten Jahren Stoff zu vielen vortrefflichen Leistungen, die theils vollendet, theils für die Berliner Herbstausstellung in Arbeit sind. Er und der ihm im Streben verwandte Hesse pflegen mit Vorliebe die Stimmungslandschaft und wissen die düstere Schwermuth der Harzgegenden sehr naturgetreu wiederzugeben.

C. Kanoldt ist seit Schirmer's und Preller's Tod einer der wenigen Vertreter der stilisirten Landschaft; Odysseus auf der Ziegenjagd, Iphigenie, eine Landschaft mit der Staffage des barmherzigen Samariters, Dido und Aeneas, Sappho, Antigone, Kassandra, sowie ein Cyklus von Kompositionen zu dem Märchen des Apulejus „Amor und Psyche" nennen sich seine neuerdings vollendeten oder in Arbeit begriffenen Werke, deren Zeichnung die Schule Preller's und im Kolorit diejenige Keller's, bei aller Selbständigkeit des Künstlers, zu Grunde liegt.

Maler Klose hat meistens so viele Arbeiten für monumentale Zwecke, griechische und süditalienische Landschaften im Rottmann'schen Stile zu bewältigen, daß ihm zu Staffeleibildern wenig Zeit bleibt. Von den Professoren am Polytechnikum, Knorr und Krabbes, pflegt der erstere mit Vorliebe Alpenlandschaften und allegorische Kompositionen wie „Die vier Jahreszeiten", „König Waldlieb" nach Romberg's Dichtung, der letztere mit Virtuosität das Aquarell, Architekturen wie Landschaften. Rätzer's in Düsseldorf letzte Arbeiten, mehrere Waldlandschaften von Rügen sowie ein vortreffliches Winterbild, fallen noch in die Zeit seines Hierseins.

Der Schule Gude's endlich gehört eine Anzahl sehr tüchtiger hier lebender Maler an, deren Namen von verschiedenen Ausstellungen her bekannt sind, so Bracht, Hansteen, Kallmorgen, Koloff, von Meckel, v. Ravenstein, Rheinemann, Roman, Schirm, W. Schmidt, Professor Tenner, Ulfsteen, Waldenburg. Bracht, der Schilderer einfacher, großstilisirter Haidelandschaften, oft mit Hünengräbern, bald aus der Gegend von Lüneburg, bald aus den Ardennen oder der hohen Venn, gehört zu den produktivsten und begabtesten Künstlern unserer Zeit; v. Meckel und Schirm haben in vielen vortrefflichen naturwahren Gemälden das schottische Hochland, die Eifel und die Alpenwelt, v. Ravenstein, Rheinemann und Roman in nicht minder tüchtigen Arbeiten die landschaftlichen Schönheiten der Campagna und des Albanergebirges, theilweise mit Architekturen, Rheinemann die Küste von Neapel und Umgebung verherrlicht. Nicht wenige Proben ihrer Leistungsfähigkeit werden auf den Ausstellungen in Düsseldorf und Berlin fungiren. Hansteen

malt tüchtige norwegische Marinen, Koloff Landschaften und Architekturen vom Bodensee und anderen deutschen Gauen, Kallmorgen außer seinen genannten Winterbildern Harzgegenden, W. Schmidt Thierstaffagen mit landschaftlicher Umgebung oder Stadt und Dorfansichten, Waldenburg Veduten von der Riviera bei Nizza. Professor Tenner, der den Unterricht in der Perspektive ertheilt, malte in den letzten Jahren eine Menge vortrefflicher Landschaften vom Chiemsee und den baierischen Alpen, dem Bodensee und Isteiner Klotz, frisch aufgefaßte, feingestimmte Naturschilderungen und Kompositionen, die jeder Galerie und jedem Salon zur Zierde dienen. Ulffteen weiß mit großem Geschick dem unansehnlichsten Terrain norwegischer Landstriche durch Beleuchtungseffekte einen besonderen Reiz abzugewinnen; eine Reise nach Kairo im letzten Jahre gab ihm auch Gelegenheit, von der Grenze der Wüste mit ihrem Leben uns Schilderungen vorzuführen.

Die Landschafts- und Blumenmalerin Fräulein **Strohmeier**, eine der besten ehemaligen Schülerinnen Gude's, kultivirt mit vielem Glück ein neues Gebiet, Blumen in landschaftlicher Umgebung; auf der Düsseldorfer Ausstellung ist sie durch ein Bild „Vergessen", ein von Rosen umwuchertes Grabmal auf einem Kirchhof, vorzüglich gut vertreten. Außer ihr pflegt auch Fräulein **Kopp** die Blumenmalerei.

Der Architekturmaler **Weyßer** hat in unzähligen Skizzen und Bildern die an hübschen Einzelheiten so reichen Städte und Dörfer Südwestdeutschlands ausgebeutet und so manches werthvolle Werk des Mittelalters und der deutschen Renaissance wenigstens im Bilde der Vergessenheit entzogen und vor der Zerstörung bewahrt.

Wenn wir endlich noch erwähnen, daß die Bildhauer **Möst**, **Volke** und **Volz**, letzterer jetzt Stellvertreter für den verstorbenen Steinhäuser, mit Porträtbüsten, Kompositionen und Ausführungen verschiedener Art beschäftigt waren, Möst mit einem Kriegerdenkmal für Pforzheim und mit einem Schellenbergmonument für Mannheim, Volke mit einem Kriegerdenkmal für Durlach und einer Figurengruppe für das Postgebäude in Pforzheim sowie mit zwei überlebensgroßen Figuren, Poesie und Wissenschaft, für Stuttgart, Volz mit einem großartigen Monument für Hannover zur Erinnerung an den französisch-deutschen Krieg, das nach seiner Vollendung in diesen Blättern einer eingehenderen Besprechung gewürdigt werden soll, so wird man wohl aus diesem kurzen Bericht über die langjährige Kunstthätigkeit in Karlsruhe den Eindruck gewinnen, daß ein frischer Geist unser Kunstleben beherrscht, und daß hier für talentvolle Kunstjünger Gelegenheit zu gründlicher Ausbildung in den verschiedensten Kunstzweigen geboten ist.

Die angenehmen geselligen Verhältnisse, der in voller Blüthe stehende Verein bildender Künstler, die an Studienplätzen überreiche Umgebung der Stadt und die Vorzüge der Residenz mit ihren trefflichen Instituten, Kunst- und wissenschaftlichen Sammlungen, machen Karlsruhe zu einem beliebten Aufenthalte für ältere und jüngere Künstler. Die inneren Kämpfe und Gährungen, welche die Künstlerwelt an allen Orten einmal durchmachen muß, bis sich klare und stabile Verhältnisse herausbilden, sind hier einem friedlichen Zusammen-Leben und Wirken gewichen, und es steht zu erwarten, daß dieser friedliche Geist gemeinsamen Strebens nach dem Höchsten anhalten und für die Zukunft unseres Kunstlebens förderlich sein werde.

U. O.

Der künstlerische Schmuck der internationalen Fischereiausstellung in Berlin.

Wenn der Gedanke einer Weltausstellung in Berlin sich verwirklichen sollte, so darf sich die deutsche Reichshauptstadt mit gerechtem Stolze auf zwei Vorarbeiten berufen, welche vollauf beweisen, daß sie über ein Heer von künstlerisch und praktisch geschulten Kräften verfügt, die auch einer größeren Aufgabe gewachsen sind. Diese Vorarbeiten sind die Gewerbeausstellung von 1879, die sich auf die Berliner Industrie beschränkte, und die diesjährige internationale Fischereiausstellung. In den Baulichkeiten und in der dekorativen Ausstattung der ersteren sprach die Kunst nur ein sehr bescheidenes Wort. Auf die praktische und übersichtliche Anordnung und Gruppirung der Räume war das Hauptgewicht gelegt worden, und in der That wurde nach dieser Richtung hin das nur irgend Erreichbare geleistet. In ganz anderem Maßstabe durfte die Kunst an der Ausschmückung der Räume mitwirken, welche die am 20. April eröffnete internationale Fischereiausstellung aufgenommen haben. Derselben kam zunächst der Umstand zu Gute, daß der eben vollendete, vor dem Neuen Thor gelegene monumentale Neubau des landwirthschaftlichen Museums, ein Werk des Bauinspektors **Tiede**, für die Ausstellungszwecke zur Verfügung gestellt wurde. An diesen Kern konnten sich dann die provisorischen Baulichkeiten anlehnen, deren Gestaltung sich in bescheidenen Grenzen bewegen durfte, nachdem durch das landwirthschaftliche Museum eine glänzende Ouvertüre der Ausstellungsräume geschaffen war.

Das Direktorium betraute die Baumeister **Kyllmann** und **Heyden** mit der Ausführung der noch nothwendigen Gebäude und der dekorativen Ausstattung des Museums. Kyllmann und Heyden haben sich bereits 1873 auf dem Felde der Ausstellungsbauten in

Wien versucht, wo sie die deutschen Annexe und Pavillons ausführten, ohne sich jedoch den Beifall der Kritik und der Fachkreise zu erringen. Seit jener Zeit sind aber Jahre ernster Arbeit verflossen, welche für die gesammte Architektur Berlins und die von ihr beeinflußten Zweige des Kunsthandwerkes von segensreicher Wirkung gewesen sind. Im vorigen Jahre hat speziell Baumeister Heyden, der auch in der Anfertigung von Entwürfen für Schmucksachen, Kunstgläser u. s. w. eine reiche schöpferische Phantasie entfaltet hat, durch die dekorative Ausschmückung eines Saales des provisorischen Kunstausstellungsgebäudes Proben eines feinen künstlerischen Sinnes für harmonische Farbenwirkung und stilvolle Pracht abgelegt. Danach war also von ihm und seinem Mitarbeiter Kyllmann eine hervorragende Leistung zu erwarten, und diese Erwartung hat sich in vollem Umfange bestätigt.

Aus dem Vestibül des landwirthschaftlichen Museums, eines Renaissancebaues von edlen, imponirenden Verhältnissen, gelangt man in einen sehr geräumigen, von Säulenhallen umzogenen, durch zwei Geschosse reichenden Lichthof, welcher als festlicher Empfangsraum gedacht ist. Die Mitte desselben nimmt eine Fontäne ein, deren Spitze die Kolossalfigur des Neptun bildet. Der von dem Bildhauer Eberlein in goldbronzirtem Gyps ausgeführte Meeresgott erhebt mit der Rechten den Dreizack, während er die Linke zum Willkommengruße ausstreckt. Um das hohe Fußgestell gruppiren sich an den Längsseiten je zwei fischschwänzige Tritonen, an den Schmalseiten je eine Nereide, welche in emporgehaltenen Schalen das in die Höhe steigende Wasser auffangen, um es langsamer in das weite Bassin fließen zu lassen, welches das effektvolle Werk umgiebt. Eberlein gehört derjenigen Richtung der Berliner Skulptur an, welche in Reinhold Begas ihr Haupt verehrt. Fehlt den Jüngern auch fast durchweg jener feinere Formensinn, jenes intime Naturgefühl, welches die Arbeiten des Meisters auszeichnet, so wissen sie doch fast alle in derartigen Werken für dekorative Zwecke eine imponirende Wirkung zu erreichen, mit der man sich zufrieden geben muß, ohne sich auf nähere Detailuntersuchung der Formenbildung einzulassen. Ein mächtiges purpurrothes Velarium mit dem goldgestickten Reichsadler in der Mitte ist quer durch den Raum gespannt, um das Einfallen des direkten Sonnenlichtes zu verhindern, welches die Wirkung der goldglänzenden Figur beeinträchtigen würde. Von den Brüstungen der Galerie des ersten Stockwerkes fallen meerblaue, buntgeränderte Veloursteppiche herab, in deren Mitte je ein Wappen der an der Ausstellung betheiligten Nationen auf Goldgrund angebracht ist. An der rechten Schmalseite des Hofes erhebt sich die Statue einer kranzspendenden Viktoria von Geyer. Reicher Fahnen- und Pflanzenschmuck kommt hinzu, um das Gesammtbild der imposanten Festhalle, in welcher die Eröffnungsfeierlichkeit vor sich ging, zu einem bei allem Farbenaufwand äußerst harmonischen und wohlthuenden zu gestalten.

Einige der an den Lichthof anstoßenden Räume, welche Separatausstellungen dienen, sind ebenfalls durch Werke der bildenden Kunst ausgeschmückt worden. So die japanische Abtheilung durch Konrad Dielitz und Hübner, welche zur Verdeckung der fünf Fenster an der Straßenfront auf Taffet oder einem ähnlichen durchsichtigen Stoff Darstellungen aus dem japanischen Fischerleben, gefährliche Bootsfahrten, Begegnungen mit Meerungeheuern u. dergl. gemalt haben, die sich in Zeichnung, Formengebung und perspektivischer Anordnung glücklich an die naive Manier der japanischen Malerei anschließen, und das Bernsteinzimmer der ostpreußischen Firma Stantien und Becker, welche die Gewinnung des „ostpreußischen Goldes" am kurischen Haff vom Staate gepachtet hat, durch Julius Jacob, einen Schüler von Karl Gropius. Auf drei Aquarellen, welche in Wandnischen eingelassen sind, hat er die Bernsteingewinnung durch Bergwerksbetrieb, Dampfbagger und Taucher, und auf zwei anderen ostpreußische Küstenlandschaften in charakteristischer Auffassung und energischer Färbung dargestellt.

An das landwirthschaftliche Museum schließen sich die provisorischen Ausstellungsbauten an, die sich um einen offenen Hof gruppiren, und die nach außen hin durch verschiedenfarbiges Holzmosaik ein anständiges Kleid erhalten haben. Die innere Dekoration der Räume ist, ihrer Bestimmung entsprechend, durch Embleme der Fischerei, vornehmlich durch Netze erfolgt. Nur in der imitirten Tuffsteingrotte, dem Mittelpunkte dieser provisorischen Anlage, erwartet den Besucher ein prachtvolles Schauspiel, welches wiederum der bildenden Kunst verdankt wird. Das Gewölbe der Grotte wird von einem gewaltigen Pfeiler getragen, welchen gigantische Tritonen stützend umgeben. Nach vier Seiten öffnet sich die Grotte und gewährt dem Beschauer einen Blick auf ein von Christian Wilberg, dem trefflichen Architektur- und Landschaftsmaler, ausgeführtes Panorama des Golfs von Neapel und seiner paradiesischen Küste. Der Standpunkt ist ziemlich hoch gewählt, sodaß sich das Panorama gleichsam zu den Füßen des Schauenden ausdehnt. Weit entfernt, sich bei dem dekorativen Zwecke des Ganzen eine flüchtige, auf den Gesammteffekt zielende Ausführung zu gestatten, hat Wilberg vielmehr all' die bekannten Baudenkmäler, welche den Strand umsäumen, mit größter Sorgfalt wiedergegeben und zugleich, indem er den vollen Glanz seiner farbenreichen Palette über das Rundbild ergoß und namentlich in der Abstufung der Lufttöne und

der verschwimmenden Fernen die zartesten Tinten verwendete, den trockenen, vedutenartigen Charakter, der solchen Schaustücken gewöhnlich anhaftet, glücklich überwunden. Becken, die mit Fischen belebt sind, und eine Galerie trennen den Beschauer von dem Panorama, welches so geschickt beleuchtet und gestellt ist, daß die Illusion der Wirklichkeit, ähnlich wie bei dem berühmten in den Champs Elysées in Paris, vollkommen erreicht wird. Letzteres wird übrigens, was hier nebenbei erwähnt sein mag, demnächst in Berlin einen Rivalen erhalten; die Baumeister Ende und Böckmann sind bereits mit der Errichtung eines dafür bestimmten Gebäudes in großem Stile beschäftigt.

Der Kaiser hat den Bauinspektor Tiede und die Baumeister Kyllmann und Heyden in Anerkennung ihrer bei der internationalen Fischereiausstellung entfalteten Thätigkeit zu Bauräthen ernannt, eine Auszeichnung, die allseitig mit Freuden begrüßt wurde.

Adolf Rosenberg.

Todesfälle.

Franz Eybl, einer der Veteranen der Wiener Genre- und Porträtmalerei und langjähriger Custos der k. k. Gemälde-Galerie im Belvedere, ist am 29. April nach längerem Leiden im 74. Lebensjahre gestorben.

Konkurrenzen.

B. **Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** hatte bekanntlich eine Konkurrenz ausgeschrieben für Entwürfe zu Glasgemälden in den Chorfenstern der neuen evangelischen Kirche, die erfolglos blieb, da von den eingegangenen vier Arbeiten keine den Preis erhielt. Er erneuerte deshalb das Ausschreiben mit verlängertem Einsendungstermin, der am 1. April abgelaufen war. Diesmal liefen fünf Entwürfe ein, die im Salon von Bismeyer & Kraus öffentlich ausgestellt wurden. Am 18. April erfolgte die Entscheidung. Der Entwurf mit dem Motto: „Der Mensch denkt, Gott lenkt" wurde zur Ausführung bestimmt, und als Autor ergab sich der Historienmaler Ernst Hartmann, der auch aus der vom Verein vor einigen Jahren ausgeschriebenen Konkurrenz für den Vorhang unseres neuen Stadttheaters mit einer trefflichen Komposition siegreich hervorgegangen war. Das Accessit bekam die vom Historienmaler Commans und Glasmaler Hertel gemeinsam ausgeführte Skizze.

B. **Düsseldorf.** In einer unter den hiesigen Architekten kürzlich ausgeschriebenen Konkurrenz zur Errichtung eines Springbrunnens auf dem Kirchplatze wurde der Plan der Herren Tüshaus und von Abbema zur Ausführung bestimmt. — Der Historienmaler H. Knackfuß hat einen Ruf als Lehrer an der Kunstakademie in Kassel erhalten und angenommen, wo von den hiesigen Künstlern in gleicher Eigenschaft bereits L. Kolitz, Bromeis, H. Schneider und Scheurenberg wirken. Eine der letzten Arbeiten, die Knackfuß hier vollendete, war eine große Zeichnung des glänzenden Reiterfestes, welches die Kavallerie-Offiziere im Verein mit der Künstlerschaft im Februar d. J. hier veranstalteten. Eine photographische Nachbildung derselben erscheint im Verlage der Deiters'schen Buchhandlung. — Zur Begrüßung der hier angelangten Jury-Mitglieder für die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung fand im Künstlerverein Malkasten ein fröhliches Fest statt, bei welchem Professor Camphausen sie mit einem poetischen Trinkspruch bewillkommnete, dem noch viele andere Toaste folgten.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Vorstände des Berliner Museums haben mit den zuständigen italienischen Behörden eine Vereinbarung getroffen, von einer Anzahl Denkmälern der italienischen Renaissance, die sich in mehreren alten Kirchen zu Florenz befinden, Abgüsse zu nehmen. In Aussicht dazu sind genommen: aus Santa Croce die „Verkündigung" und ein Crucifixus von Donatello, Marzuppini's Grabdenkmal von Desiderio da Settignano; aus San Lorenzo zwei Kanzeln und das Taufbecken von Donatello; das Grabdenkmal des Cosimo von Verrocchio; das Sacramentshäuschen von Desiderio; das Monument der Beata Villare von Bernardo Rosselini; aus dem Dome von Lucca sind gewählt die beiden Engel von Matteo Civitali, die Kreuzigung von Niccolo Pisano und das Monument des Flavio del Claretto von Jacopo della Quercia; von demselben Künstler der große Marmoraltar in San Frediano (Lucca) und sein Familiendenkmal der Trentas; endlich das Denkmal S. Romano's von M. Civitali. — Das Berliner Museum bietet fremden Kunstinstituten Abgüsse der Stücke zum Kostenpreise an.

Sn. **Im Leipziger Kunstverein** übten in der letzten Zeit zwei Bildnisse berühmter Zeitgenossen eine große Anziehungskraft auf die Besucher aus. Das eine stellt den Altmeister Ludwig Richter dar und ist von Leon Pohle in Dresden mit glücklicher Hand auf die Leinwand gebracht. Die schöne Arbeit wird als Geschenk eines patriotischen Bürgers dauernd dem Leipziger Museum zur Zierde gereichen. Das andere ist eine Arbeit von Joseph Kopf, ein Medaillonrelief in karrarischem Marmor, die Züge Anton Springer's versinnlichend. Der überaus dankbaren Aufgabe, welche das feingeschnittene Profil des Kunstgelehrten dem Künstler stellt, ist Kopf mit sichtlicher Liebe und voller Hingebung nachgegangen. Freilich jene dem Urbilde eigenthümliche liebenswürdige Lebendigkeit des Mienenspieles, die mit den Mitteln der Plastik kaum erreichbare volle Lebhaftigkeit des bewegten Ausdruckes, wird man in dem Marmorbilde vermissen, dafür aber durch einen gewissen idealen Anflug entschädigt, den der Künstler seinem Werke zu verleihen wußte.

Sn. **Die rheinisch-westfälische Gewerbe- und vierte allgemeine deutsche Kunst-Ausstellung**, welche bekanntlich mit einander verbunden im zoologischen Garten bei Düsseldorf in einer großen Halle und mehreren Annexen Unterkunft gefunden, wurden programmgemäß am 9. Mai Mittags 12 Uhr feierlichst eröffnet. Im Namen des Vorstandes der ganzen Unternehmung und insbesondere im Namen der Industrie leitete der Fabrikbesitzer Lueg die Feier mit einer Ansprache an die zahlreich versammelten zur Feier geladenen Gäste ein, in welcher der Verlauf, den die Unternehmung seit dem Auftauchen der ersten Idee genommen, dargelegt wurde. Den Schluß der Rede bildete ein Hoch auf den Kaiser Wilhelm, den greisen Schirmherrn der Künste und Wissenschaften, in welches die Versammlung mit Begeisterung einstimmte. Sodann nahm der Maler August Becker das Wort im Namen der deutschen Kunstgenossenschaft, deren Bestrebungen, Erfolge und weitere Ziele er in schönen Worten schilderte, mit dem Wunsche schließend, daß auch hinfort Wahrheit und Schönheit die deutsche Kunst auf ihren Pfaden geleiten möchten. Der Vorsitzende des Generalkomités wandte sich hierauf an den Oberpräsidenten von Bardeleben, um ihm mit einer kurzen Ansprache die Schlüssel der Ausstellung zu überreichen, und der Vertreter der Staatsregierung lud, nachdem er in warmen Worten dem Unternehmen den besten Erfolg gewünscht, die Versammlung ein, mit ihm den Rundgang durch die Ausstellungsräume anzutreten. Diesem Rundgange, der freilich noch auf manche leere Stelle traf, folgte ein glänzendes Festmahl, bei dem es an ernsten und launigen Trinksprüchen nicht fehlte. Erst gegen sieben Uhr löste sich die heiter erregte Tischgesellschaft in ihre einzelnen Bestandtheile auf. — Dem Vorstande der deutschen Kunstgenossenschaft gebührt das Lob, daß er mit seiner Aufgabe zur gegebenen Zeit vollständig fertig geworden und einen Katalog der ausgestellten Kunstwerke auszugeben im Stande war, der 1155 Nummern aufweist. Dagegen steht die Kunstgewerbliche Ausstellung, die die interessantesten Schätze älteren Kunstfleißes aus den beiden Nachbarprovinzen unter besonderem Dache vereinigen

soll, noch sehr in den Anfängen und wird schwerlich vor Ende Mai eröffnungsfähig werden.

Vermischte Nachrichten.

* **Aquarelle vom russisch-türkischen Kriegsschauplatz.** Die bulgarische Regierung ließ bei einer Anzahl von Wiener Malern vierzig Aquarelle anfertigen, mit Ansichten aus Bulgarien, Ostrumelien und Konstantinopel, welche denkwürdigen Ereignissen aus dem letzten Kriege zu Schauplätzen dienten, und machte die Blätter dem Kaiser von Rußland bei seinem fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläum zum Geschenk. Die meisten der Aquarelle wurden von August Schäffer und Gottfried Seelos angefertigt, einige auch von R. Alt, L. Halauska, J. Novopacky und J. Varrone. Die Bilder stellen dar: die Hauptquartiere der Russen in Biela, Gorni Studen und Bogot, das Monument bei Sistow, errichtet zum Andenken an den Donau-Uebergang, den an der Donau gelegenen Theil von Sistow, die Monumente bei Biela und bei Dolni-Dubnik, Rustschuk, Nikopolis, Schumla, den Paß von Araba-Konak, die Jantra-Brücke bei Biela, mehrere Punkte bei Plewna, den Balkanpaß bei Orchanie, die Felsenfestung Belogračik, mehrere andere Balkanpässe, Widdin, Tirnova, Gabrovo, Varna, Lovča, Sofia, Silistria, Taschkessen, das berühmte, von Moltke so prächtig geschilderte Rosenfeld bei Kazanlik, das Thal von Giopsa, Burgas, Karlowo, Philippopel, Sliven, endlich verschiedene Punkte in und bei Konstantinopel. Die mit der Ausführung der Aquarelle betrauten Künstler sandten, bevor sie an die Arbeit gingen, zwei Expeditionen von Photographen in Begleitung des trefflichen Wiener Illustrationszeichners Kirchner auf den Schauplatz der Begebenheiten, um von allen charakteristischen und historisch denkwürdigen Details Aufnahmen zu machen. Die Aquarelle sind daher ebenso sehr durch Treue wie durch künstlerische Auffassung und virtuose Malerei ausgezeichnet.

Zeitschriften.

The American Art Review. No. 6.
The works of the American etchers: Anna Lea Merritt, von S. R. Koehler. — The public and private collections of the United States: the collection of Mr. H. C. Gibson, Philadelphia, von Ch. H. Hart. (Mit Abbild.) — The history of wood-engraving in America, von W. J. Linton. (Mit Abbild.) Olympia as it was and as it is, von Ch. C. Perkins. (Mit Abbild.) — Painting and sculpture in their relation to architecture, von C. E. Norton. — „Egyptian antiquities" found in America, von Putnam. — The third exhibition of „Society of American Artists", von Benjamin. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 417.
The summer-exhibition of the institute of painters in water-colours. — Hanover Gallery: Makarts pictures.

Chronique des beaux-arts. No. 16 u. 17.
Edmond Duranty †, von A. de Lostalot. — L'art et l'archéologie au théâtre, von A. Darcel. — Le portrait d'Erasme par Holbein, von E. Bonnaffé.

Auktions-Kataloge.

M. Frederik Muller & Co., Amsterdam. Collection Van Kaathoven. Portraits et Gravures, Vente 31. Mai et jours suivants. (1936 Nummern.)

Inserate.

Verlag von Paul Bette, Berlin.

Wentzel Jamitzer's
Entwürfe zu Prachtgefäßen in Silber und Gold.
70 Blatt (109 Entwürfe) in Quartformat.
Herausgegeben von
Professor R. Bergau in Nürnberg.

Auf's Neue ist ein Meisterstück **Wentzel Jamitzer's**, wohl das hervorragendste, der berühmte Merkel'sche Tafelaufsatz, durch Verkauf der Bewunderung und dem Studium wahrer Kunstfreunde entzogen: ebenso werden die Radirungen des **Meister's von 1551** immer seltener und um so theurer: Desto vollkommner bleibt obiges Sammelwerk, das der um die wissenschaftliche Erforschung der Kunstgeschichte Nürnberg's so unermüdliche Herausgeber mit großer Mühe aus Privat- und öffentlichen Sammlungen zusammentrug.

Preis in Mappe 20 Mark.

Die
Serpentinstein-Waaren-Fabrik
eigener Steinbrüche
in Mittweida in Sachsen empfiehlt ihre Arbeiten für Bildhauer und zu baulichen u. s. w. Zwecken von schönem Stein versch. Färbung u. feiner Politur, auch rohe Steine und Brocken.

Soeben erschien:
Antiqu. Katalog No. 1, enth.: **Kunst- und Kunsthandbücher, Kupferwerke, Reisen, Memoiren, Briefwechsel, Orientalia, fremde Sprachen, Varia.**
Interessenten belieben den Katalog, welcher gratis und franco versandt wird, zu verlangen.

Gleichzeitig empfehle mein reichhaltiges Lager von neuen und alten Kupferstichen (Grabstichelblätter), Original-Radirungen von Rembrandt, Waterloo etc.

Porträtsammlungen:
3000 Theologen, Gelehrte, Schriftsteller, Mathematiker, Philosophen, Historiker, Kritiker. 300 deutsche Kaiser, deutsche Fürsten. 100 Päpste.
Berlin W., Friedrichstr. 77. (6)
Paul Scheller's
Kunst- und Buchhandlung.

Kunst-Bücher-Auktion in Stuttgart.
Dienstag den 25. Mai u. folgende Tage Versteigerung der werthvollen Sammlung (von über 1000 Nummern) architektonischen, technischen u. Ornament-Werken etc. des verstorb. Hrn. Architekten Carl Beisbarth, im Hauff-Saale der Liederhalle.
Katalog gratis bei **H. G. Gutekunst**, Olgastraße 1b, und Herrn **Hermann Vogel**, Leipzig. (1)

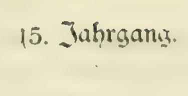
Verlag von Paul Bette, Berlin.
Soeben erschien:
Gustav Eilers,
Bildniß des
Professor Dr. Julius Hübner,
Director der Königl. Akademie an der Königl. Gemälde-Gallerie zu Dresden.
Brustbild. — Original-Radirung.
Drucke vor der Schrift à 10 Mark.
Drucke mit der Schrift à 4 Mark 50 Pf.

In der **Nicolaischen** Verlags-Buchhandlung in Berlin ist erschienen:
Kritische Geschichte der Aesthetik
von Plato bis auf die Gegenwart.
Von Dr. **M. Schasler.** 1278 Seiten. 10 Mark ☛ Das Werk hat überall die günstigsten Beurtheilungen erfahren.

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:
Die Galerie zu Braunschweig
in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chines. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 16 M.

Hierzu eine Beilage von Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

20. Mai



Nr. 32.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die neue Kunstschule in Berlin.

Berlin, im Mai 1880.

Die Vernachlässigung und Geringschätzung des Kunstgewerbes, wie sie Hand in Hand mit der Degeneration des gesammten Kunst-Geschmackes bis vor etwa 2—3 Jahrzehnten in ganz Europa herrschte, ist auch hier schon längst einem regen und erfolgreichen Arbeiten auf diesem Gebiete gewichen. Waren wir Berliner auch wohl die letzten unter den europäischen Großstädtern in der Neubelebung einer von der Kunst inspirirten Industrie, so haben wir es uns doch angelegen sein lassen, das zu lange Versäumte in desto schnellerem Tempo einzuholen. Unser kunstgewerbliches Museum bietet einen im Vergleiche zu der kurzen Zeit seines Bestehens unverhältnißmäßig reichen Inhalt; es ist zu hoffen, daß derselbe noch binnen Jahresfrist aus den provisorischen Räumen der alten Porzellanmanufaktur in den von Gropius hergerichteten Prachtbau an der Königgrätzerstraße wandert, der jetzt seiner Vollendung entgegenreift und bald unsere speziellere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen wird.

Inzwischen wird unser Interesse auf ein anderes, demselben Zwecke dienendes Institut gelenkt. Der stattliche Rohbacksteinbau, der sich in der Klosterstraße zwischen dem Lagerhaus und dem „Grauen Kloster" unsern Blicken präsentirt, die neue Kunstschule, ist unter den Instituten, welche der Hebung und Veredelung unseres Kunstgewerbes dienen sollen, das zuerst in seiner neuen Form fertiggestellte. Da diese schon längst bestehende und blühende akademische Lehranstalt mit dem neuen prächtigen Gewande, das sie eben angelegt hat, gewiß auch einen neuen Aufschwung ihrer Thätigkeit, eine Bereicherung ihres inneren Lebens erfährt, mag es dienlich sein, Zweck und Bedeutung derselben kurz zu charakterisiren.

Als Zeichenschule schon unter Friedrich Wilhelm II. gegründet und bereits damals in enge Verbindung mit der Kgl. Akademie der Künste gesetzt, erhielt sie im J. 1869 ihre jetzige Form, als Martin Gropius die Leitung der Anstalt übernahm. Ihrem alten Berufe, denjenigen Künstlern Gelegenheit zur Aus- und Weiterbildung zu geben, die entweder nicht ihre ganze Zeit den Studien widmen können, oder solchen, für welche in der Akademie der Künste kein Platz ist (Dekorationsmaler, Musterzeichner, Lithographen, Photographen, Medailleure, Ciseleure, Juweliere, Stuccateure &c. &c.), blieb sie treu; nur wurde der Lehrplan wesentlich erweitert und zweckmäßiger gestaltet. Das Hauptgewicht wurde auf die Ornamentik gelegt. Es wird zunächst die geschichtliche Entwickelung derselben gelehrt, um ein genaues Verstehen und strenges Auseinanderhalten der Stile zu bewirken. Ferner sind zahlreiche Uebungen und Unterrichts-Kurse im Zeichnen, Tuschen und Modelliren der Ornamente eingerichtet; man lehrt, das Flachrelief in der schattirten Zeichnung so wie in Farbe wiederzugeben; ein besonderer Nachdruck wird dabei auf das Malen mit abgesetzten Tönen gelegt. Zu diesem Zwecke ist es dem Direktor Gropius gelungen, nach und nach eine Reihe der tüchtigsten Kräfte Berlins zu gewinnen: es wirken in dem eben genannten Sinne u. A. die Herren Cremer, Kaselowsky, Gesch, Rothnagel, Gerstler. Architektonisches Zeichnen und farbige Dekorationen lehren die Herren Professor Spiel-

berg und Bau-Inspektor Tiede, der Erbauer der neuen Berg-Akademie.

Mit dieser „Akademie für Künstler und Kunsttechniker," wie man unsre Anstalt etwa nennen kann, ist zu einer großen Lehranstalt das „Kgl. Seminar für Zeichenlehrer" verbunden. Beide zusammen bilden „die mit der Kgl. Akademie der Künste verbundene Königliche Kunstschule", wie ihr offizieller Titel lautet. Offenbar ist eine größere Anzahl von Vorlesungen und Kursen beiden Theilen gleich dienlich. Da indessen die zum Theil schon in Mannesjahren stehenden Zeichen-Lehrer selten mehr als zwei, oft nur ein Jahr dem Studium widmen dürfen, aber ihre ganze Zeit zur Disposition haben, so ist für sie ein gedrängter Kursus, die „Abtheilung A", eingerichtet. Der Lehrplan dieser letzteren ist so geordnet, „daß das Abgangszeugniß des Seminars, welches die Berechtigung der Zulassung zur Zeichenlehrer-Prüfung gewährt, durch einen einjährigen Kursus erworben werden kann; es wird jedoch erfahrungsmäßig dieses Resultat nur von solchen Aspiranten erreicht, welche bei ihrem Eintritt in das Seminar schon eine nicht unbedeutende Vorbildung im Zeichnen und eine gute Begabung besitzen." Außer den schon oben genannten Lehrkursen und Vorlesungen dienen diesem Spezialzwecke noch besonders die Lektionen in darstellender Geometrie (Prof. Dr. Hertzer), Anatomie und Proportionslehre (Prof. Tomschke), Ornament-Formenlehre Strack). Die von dem Referenten in vier wöchentlichen Vorlesungen resp. Herumführungen in den Museen gelehrte Kunstgeschichte wird, obwohl vorzugsweise auf die Seminaristen berechnet, für welche dieses Kolleg obligatorisch ist, doch auch von zahlreichen Technikern und Künstlern besucht.

Wenn nun die Theilnahme von Seiten der Schüler und die bereits zu beobachtenden Wirkungen als recht erfreulich bezeichnet werden müssen, so dürfen wir das Erreichte doch immer nur als den Anfang eines Prozesses betrachten, von dessen Ziel wir noch ein Stück entfernt sind. Die Entwickelung einzelner Zweige unseres Berliner Kunsthandwerks in den letzten Jahrzehnten ist eine überaus erfreuliche und vielleicht noch nicht nach Gebühr gewürdigte; namentlich sind die Leistungen unserer Schmiede- und Schlosser-Kunst allerersten Ranges; die guten Arbeiten unseres Puls, Fabian, Benecke &c. haben die Vergleichung mit dem Besten, was in dieser Richtung augenblicklich in Europa geleistet wird, nicht zu scheuen. Ihnen reiht sich das Töpferhandwerk (Dankberg, March &c.) an. Andre Techniken stehen noch sehr zurück, z. B. die Buchbinderei. Was vor Allem fehlt, ist die energischere Theilnahme des Publikums, sagen wir der „Gebildeten." Freilich wird dem gebildeten Mittelstande die thätige Mitarbeit an der Entwickelung der Kunst durch Mancherlei erschwert, z. B. durch die hier herrschende traurige Wohnungsmisère, welche eine künstlerische Anordnung des eignen Hauses nur ganz wenigen Auserwählten ermöglicht. In erster Linie ist es aber unsre sogenannte „Erziehung", welche sich der Entwickelung des Formen- und Farbensinns gegenüber nicht bloß gleichgiltig, sondern fast feindlich verhält. Ehe nicht dem künstlerischen Unterrichte an unsren höheren Lehranstalten der gebührende Rang eingeräumt wird, bevor nicht der Zeichenlehrer aufhört, das fünfte Rad am Wagen eines Gymnasiallehrer-Kollegiums zu sein, werden unsre gebildeten Mittelklassen nicht das Bestreben einer künstlerischen Veredelung ihres äußeren Lebens zeigen, auf das doch die kunstmäßig betriebenen Handwerke angewiesen sind, um den nöthigen Boden für ihre Existenz zu finden. Daß auch hier Symptome der Besserung erkennbar sind, soll nicht geleugnet werden. Aber von einer nachhaltigen Belebung des Kunstgefühls im Volke, somit von einem rüstigen Emporwachsen des Kunsthandwerks kann nicht gesprochen werden, solange weder die Reichen noch die mäßig Begüterten es für wünschenswerth halten, im eignen Hause zu wohnen und sich dasselbe ihrem eignen, wie auch immer beschaffenen Geschmacke gemäß auszugestalten. Dies letztere ist hier durchaus noch Ausnahme; dagegen kommt es vor, daß der reiche Sammler seine Miethswohnung „zwei Treppen hoch links" mit allerhand Urväterhausrath ausstaffirt, mit Dingen, die an sich schön und interessant, bei verschiedenen Tröblern zusammengesucht, niemals einen einheitlichen, erfreulichen Zimmerschmuck bilden. Der Berliner hört dergleichen ungern, desto häufiger und nachdrücklicher muß man es ihm aber sagen.

Werfen wir nach dieser polemischen Digression zum Schluß noch einen Blick auf den stattlichen Backsteinbau, der unsre Kunstschule birgt, so zeigt uns derselbe in dem äußeren Ansehen wie auch in der inneren Einrichtung den Charakter wohlthuendster Solidität und jeglicher Abwesenheit von unpassender Sparsamkeit in Räumen und Material. Fast hat es den Anschein, als habe die Firma Gropius und Schmieden, die den Bau in Generalentreprise ausgeführt hat, mehr „zur Ehre Gottes", wie Michelangelo den St. Peters-Dom, als für irdischen Gewinn gebaut. Bei der Façade kommen die gelben Verblendsteine und die zum Ornament verwandten Terrakotten, letztere sämmtlich aus der Fabrik von Ernst March Söhne, zur trefflichsten harmonischen Wirkung. Die Aufgabe, das einzige einheimische Material des deutschen Nordens, den Ziegelstein und das Thonornament zu monumentalen Bauten zu verwenden, hat hier eine ihrer glücklichsten Lösungen gefunden. Nirgends wird dem Material zugemuthet, was es nicht bequem leisten könnte, die durch dasselbe möglichen Effekte werden leicht und ungesucht bewirkt. Die Fenster

sind durchweg mit flachen Segmentbögen gebildet, eine Konstruktion, die ja dem Backsteinbau so angemessen ist; aber die oft unangenehme Wirkung dieser Bogenart ist durch die noble Umrahmung mit einem Rosettenfries und durch eine ansprechende Krönung mit einem Kyma vermieden und in ihr Gegentheil verwandelt.

Die eine Front, nach der Klosterstraße zu, ist durch ein über dem Eingang herausspringendes, von schönen Sandsteinkonsolen getragenes Risalit gegliedert, das oben unter dem Fries in einem gesonderten kleinen Tympanon abschließt. Die einzelnen Geschosse sind durch je ein Palmettenband und ein mäßig profilirtes Gurtgesims von einander getrennt. Unter dem Kranzgesims bilden die kleinen Fenster des letzten Halbgeschosses und dazwischen angebrachte in Terrakotta imitirte Sgraffitto-Platten einen ganz anmuthigen Fries. Letztere enthalten Köpfe von Künstlern und die Namen: Peter Vischer, Andreas Schlüter, Schinkel, Karl Bötticher.

Am ansprechendsten entwickelt sich die Façade des Baues in der nach dem Lagerhaus zugewandten Front; hier schiebt sich das schmale Mittelgeschoß von kleineren Fenstern zwischen Parterre und drittes Stockwerk hinein, deren jedes aus einer Reihe von vier mächtigen Fenstern gebildet wird. Die Gefahr des Unproportionirten, die hier nahe lag, ist aufs glücklichste überwunden, zugleich spricht hier der Bau seinen Charakter, den der Schule mit Ateliers und Lehrräumen aller Art, aufs bestimmteste und klarste aus. In der Höhe des ersten Stockwerkes sind als bildlicher Schmuck vier Thonreliefs angebracht, welche Künstlerköpfe enthalten: Michelangelo, Raffael, Rubens, Holbein. Zwischen den Fenstern der obersten Reihe sind in vier flachen Nischen, die in echtem Sgraffitto ausgeführten Bilder der großen Theoretiker und Kunstlehrer angebracht: Polyklet, Lionardo, Dürer, zu denen dann der uns Berlinern speziell nahestehende Schadow kommt. Die ganze Façade findet auf beiden Fronten ihren würdigen Abschluß in einem von prächtigen Konsolen getragenen Geison, auf welchem die lediglich dekorativ wirkende Sima mit kleinen Löwenköpfen nicht fehlt. Die Konsolen selbst, sowie die dazwischen befindlichen Kassetten mit den Rosetten sind ebenfalls treffliche Leistungen der rühmlichst bekannten Werkstatt von Ernst March Söhne in Charlottenburg, welcher Berlin schon so manchen Façadenschmuck verdankt. Bei diesen Konsolen sind interessante Versuche gemacht worden, die Tragkraft zu prüfen; das einzelne Stück ergab eine Tragfähigkeit von fast 40 Centnern. Der Grundriß des Gebäudes ist einfach und verständig; das Treppenhaus, auf welches die Axe des Portals normal trifft, liegt in dem inneren Schenkel der beiden Arme des Baues und hat Oberlicht. Die Lehrräume sind alle zweckmäßig, luftig und hell.

Mit diesem Bau hat Gropius sich das letzte große Verdienst um die Anstalt erworben und ein Denkmal gestiftet, welches die Erinnerung an seine erfolgreiche Wirkung als Direktor noch überdauern wird. Leider haben ihn seine zahlreichen praktischen Arbeiten genöthigt, die Leitung der Kunstschule niederzulegen; wessen Händen dieselbe anvertraut werden wird, ist noch nicht entschieden. Das Andenken des bisherigen Direktors, den wir in zwiefachem Sinne den Erbauer der Berliner Kunstschule nennen, wird auf alle Fälle ein gesegnetes bleiben.

Bernhard Förster.

Korrespondenz.

Venedig, im April 1880.

Wenn ich meinen Bericht aus Venedig mit der Angelegenheit des Denkmals für Vittorio Emanuele beginne, so geschieht dies, weil dieselbe hier in den letzten Wochen vollauf alle Gemüther beschäftigte. Noch selten wohl hat eine Konkurrenz einen so traurigen, wahrhaft niederschmetternden Eindruck gemacht wie diejenige, welche für die Ausführung dieses Monuments in Scene gesetzt worden ist. Zweiundvierzig Entwürfe waren eingelaufen, welche theils in den unteren Räumen der Zecca, jetzt Börse, zum größeren Theile in den prachtvollen Sälen der ehemaligen Bibliothek von S. Marco aufgestellt waren. Als die Ausstellung eröffnet war, erregte es zunächst allgemeinen Unwillen, daß man einen halben Lire Eintrittsgeld erhob, da doch dasselbe Volk, welches mit seinem guten Gelde das Monument errichten will, ein Recht hat, unentgeltlich die Entwürfe für dasselbe anzusehen. Um so enttäuschter war nun Groß und Klein über die Magerkeit der Entwürfe selbst. Es würde unendlich schwer sein, über dieselben einen eingehenden Bericht zu erstatten, d. h. die einzelnen oder auch nur besten Entwürfe zu nennen. Im Publikum herrschte im Allgemeinen die Ansicht, daß auch nicht ein einziges Projekt annehmbar sei. Auch die Presse sprach dies unverhohlen aus, abgesehen davon, daß einzelne Entwürfe so allen statischen und künstlerischen Rücksichten Hohn sprachen, daß das Publikum genöthigt war, oft in ein helles Gelächter auszubrechen.

Da bei den meisten Entwürfen besonderer Nachdruck auf das Pferd gelegt und dies meist unendlich schlecht gerathen war, so nannte der Volkswitz das Ganze „l'esposizione dei cavalli.“ Die Gestalt des Königs war fast bei allen Entwürfen äußerst häßlich ausgefallen. Sie machten ihn alle noch kürzer, noch dicker, als er schon von Natur war. Von der historischen Verklärung eines Bildnisses hatten die wenigsten eine Idee. Uebrigens muß betont werden, daß das Auge hier in der Beurtheilung neuer Kunstwerke un-

erbittlich ist, und das Publikum, stets an den Anblick des Schönsten gewöhnt, Dinge häßlich findet, welche anderwärts für genügend oder sehr gut gehalten würden.

Es war bei Aufstellung des Programmes betont worden, daß vor Allem Rücksicht zu nehmen sei auf den Aufstellungsort, „campiello dei leonini," den kleinen Platz zwischen dem Palaste des Patriarchen und der Marcuskirche, und daß zu diesem Zwecke die in der Mitte desselben befindliche Cisterne entfernt werden sollte. Nun waren jedoch unter allen Ausstellern höchstens vier oder fünf, welche auf diesen allerwichtigsten Punkt Rücksicht genommen hatten.

Oft waren sogar Entwürfe entstanden, welche aussahen, als ob sie eine Bergkuppe zu bekrönen bestimmt seien. Ein Vicentiner hat in dieser Beziehung das Aeußerste geleistet: er stellt seine Reiterstatue (denn eine solche war im Programm vorgeschrieben) in einen dreimal höheren Halbkreis riesiger korinthischer Säulen, welche ein entsprechendes Gebälk tragen; zum Ganzen führt eine Treppe empor. Nach vorne läuft eine Reihe von Löwen, welche im Halbkreise aufgestellt sind, eine Eisenstange durch den Rachen, welche dem ganzen Aufbau als Barrière dient! Eine ganze Menge solcher zweckwidriger Entwürfe waren vorhanden. Einige sahen durch ihre riesigen Pyramiden oder konischen Piedestale wie indische Pagoden mit aufgesetztem Heiligenbilde aus. Andere dagegen waren ungemein „nett" und zierlich, theils wie Modelle für in Bronce zu gießende Uhrgestelle, theils wie riesige für den Pastetenbäcker bestimmte Tafelaufsätze. Das Kühnste in dieser Richtung war in einem Entwurfe geleistet, welcher den Erfinder als genio di pasticcerie in hohes Licht stellte.

Auf zwei hintereinander gestellten Säulen erhob sich ein riesiger Klotz in schwindelnder Höhe mit dem Reiter auf bäumendem Pferde. Die zwei Säulen fußten auf einem Unterbau, welcher wie über einem Gruftgewölbe schwebte, zu welchem Stufen hinunterführten. Rechts und links war dieses Gewölbe sogar mit Fenstern und eisernen Gittern versehen. Aus besagtem Gewölbe über die genannte Treppe hinweg schwebte nun eine allegorische Gestalt empor, rechts und links ebenfalls sehr luftige weibliche Figuren. Der Volkswitz schrieb dem Erfinder die glückliche Idee zu, daß er den „Pozzo" (die Cisterne) um jeden Preis unter dem Monumente habe konserviren wollen. Doch genug! — Die besseren, ernster gehaltenen Entwürfe ermangelten entweder des eigentlichen Stiles oder waren sonst nicht im Stande zu fesseln, obgleich bei einigen, welche sich an die Aufgabe gehalten und das Piedestal nach dem Muster der Reiterstatue des Colleoni gestaltet hatten, dieses sehr schön ausgeführt war. Allgemein war man der Ansicht, daß, wenn ein Preis ertheilt werden solle, dieser dem Entwurfe gebühre, welcher den König in würdiger Haltung auf schönem Pferde darstellte und das Motto „Kamir" trug. Besonders gefielen die allegorischen weiblichen Gestalten am Fuß des Piedestals. Die eine derselben personificirte die Venezia von 1848 mit dem seine Ketten zerreißenden Löwen. Auf der andern Seite die Venezia von 1866, triumphirend. Das Ganze in edlem Aufbaue. Man war allgemein auf des hiesigen Bildhauers Borro Entwurf gespannt, da man sich des prachtvollen, nicht angenommenen, Modells für das Giorgione-Denkmal in Castelfranco erinnerte. Doch blieb Borro diesmal, trotz vieler Schönheiten seiner Arbeit, hinter den Erwartungen seiner Verehrer zurück. Sein Entwurf hatte ebenfalls, wie die meisten, nichts Monumentales.

Das Komité berief, nachdem die Ausstellung noch nicht sehr lange gewährt hatte, (sie dauerte vom 1. März bis Ende April, später ohne Eintrittsgeld) drei Preisrichter: die Herren Boito, Architekt, den Maler Bertino und den Bildhauer Tabachi, alle drei von auswärts, welche den ersten Preis dem genannten Entwurfe (mit dem Motto: Kamir), welcher des Publikums Gunst erworben hatte und sich als Arbeit des jungen Bildhauers Ferraci in Rom herausstellte, den zweiten Preis dem Bildhauer Basilchi, den dritten dem Bildhauer Rivatta zuerkannten. Zugleich erklärten die Preisrichter, daß keiner der Entwürfe für die Ausführung zu empfehlen sei.

So war denn das Ausführungskomité in eine neue Verlegenheit gestürzt. Man beschloß endlich, trotz dieses Gutachtens, sich mit dem Bildhauer Ferraci in Beziehung zu setzen und seinen Entwurf mit „Aenderungen" zur Ausführung anzunehmen.

Vor einigen Tagen machte man mit einem Modellgerippe auf dem campiello dei leonini den Versuch der Aufstellung, wobei sich zeigte, daß der betreffende Platz durchaus nicht zu klein ist. Der anwesende Bildhauer selbst erklärte sich vollkommen mit der Wahl des Platzes zufrieden. Nun beschloß man, seinen Entwurf ungeändert zur Ausführung gelangen zu lassen und nur die Höhe von 14 Metern auf 10 zu reduciren. Das Publikum ist jedoch mit dem Aufstellungsorte nicht einverstanden, und es soll deßhalb eine zweite eingehendere Probe stattfinden. Alle wollen den König auf irgend einem riesigen Platze der Stadt haben und vergessen, wie dann aller Effekt verloren geht, wie der Vergleich mit den umgebenden Bauwerken herausgefordert wird, was die Aufgabe viel schwieriger macht; ganz so, wie schon im Saale der Bibliothek das Auge unwillkürlich zu den prachtvollen Deckenbildern des Tizian und Paolo emporschweifte, um auszuruhen von dem Anblicke der unglücklichen Entwürfe.

Was den Ausstellungsort anbelangt, so hatte der Maler Reichard einen der glücklichsten Ent

würfe gemacht. Er dachte sich das Monument auf einem an der Riva aufsteigenden Unterbau, gegenüber dem Municipio, dem ehemaligen Palazzo Loredano. Da die dahinterliegenden Gebäude sehr niedrig sind und abgetragen worden wären, so würde das Monument sich einerseits von der Luft gelöst, andererseits dem durch den Rialto Kommenden entgegengestrahlt haben. Abgesehen von den Vortheilen der Lage, welche das Wasser bietet, würde der erste König Italiens den ganzen Canal grande vom Rialto bis zum Palazzo Foscari beherrscht haben, der erste König dicht neben dem Palaste des letzten Dogen. Bei Gondelwettfahrten und allen derartigen Festen würde die Reiterstatue der Ausgabeort der zu verleihenden Prämien geworden sein (wie diese Stelle es stets ist und war) — Vittorio Emanuele wäre so mitten im Volke verherrlicht worden, mitten im Verkehrsleben. Für einen solchen historisch-poetisch berechtigten Aufstellungsort, der alle Vortheile vereinigt haben würde, war jedoch hier kein Beifall zu finden. Ein Glück noch, daß wenigstens der unstreitig beste Entwurf zur Aufstellung gewählt wurde, was bekanntlich nicht so von selbst sich versteht.

Ich kann meinen Bericht nicht schließen, ohne über den Stand der Restauration des Dogenpalastes zu sprechen. Vor etwa vierzehn Tagen entfernte man alle schweren Gerüste, welche bisher die Arbeit verdeckten. Es ist unendlich viel geschehen, und die Arbeit ist in der Hauptsache als beendet zu betrachten, obgleich noch nicht völlig sichtbar, da jetzt leichtere Binsenmatten die Arbeiter vor der Sonne schützen. Die neuen Säulen sind glücklich eingesetzt. Man hofft, daß in 5—6 Monaten alles noch Uebrige beendet ist und der Bau dann enthüllt werden wird. Noch selten hat hier eine künstlerische Angelegenheit so viel leidenschaftliche Erregung hervorgerufen wie die Anfertigung und schließliche Beurtheilung des großen Ecksäulenkapitäls. Das antike Kapitäl war zersprungen und mußte nun in istrischem Marmor kopirt werden. Die Arbeit wurde einem gewissen Gamba übertragen, welcher in künstlerischen Kreisen für nicht befähigt gehalten wurde, die Feinheit der alten prachtvoll lebendigen Skulptur wiederzugeben. Nachdem er mit dem Kapitäl, welches ihm viele schwere Stunden bereitete, fast zu Ende gekommen war, bat er um eine Begutachtung von Seiten der Akademieprofessoren, welche dann auch, gefällig wie immer, erklärten, daß die Arbeit zu vollster Zufriedenheit ausgefallen sei. Das Kapitäl wurde an seine Stelle eingesetzt und die Bogengerüste entlastet und entfernt, obgleich der besagte Gamba das Kapitäl noch fertig zu machen hatte. Da kamen dem kgl. Präfecten Bedenken, ob denn die Begutachtungskommission auch ganz richtig geurtheilt habe. Er setzte eine zweite Kommission ein, welche aus verschiedenen Künstlern und anderen künstlerisch gebildeten Persönlichkeiten zusammengesetzt war, darunter der bekannte Graf A. Zorzi. Diese Kommission nun sprach sich dahin aus, daß die Arbeit nichts mehr und nichts weniger sei, als ein noch ziemlich roher „Abozzo", und es wohl sehr schwer sein werde, sie glücklich zu beendigen. Nun war guter Rath theuer. An Ort und Stelle ist alles schwieriger ausführbar als im Atelier. Da erlöste der Tod durch einen Schlaganfall den unglücklichen Gamba von der nun für ihn viel schwierigeren Arbeit. Man rief den berühmten Bildhauer Monteverde, welcher neuerlich in einer von der Regierung berufenen Kommission erklärt hat, daß die Fehler an dem Kapitäl verbesserlich und alles Fertigmachen deßhalb leicht möglich sei, weil noch überflüssig Marmor vorhanden sei. In dieser Kommission wurde auch das System des Professors Molmenti angenommen, wonach die neuen Bautheile braun und schwarz „lasirt" werden, um sie dem Alten ähnlich zu machen. Hoffen wir, daß Alles zum guten Ende geführt werde!

Erwähnen muß ich noch, daß durch die Restauration der Räumlichkeiten und besonders des oberen Saales des Ateneo Veneto, der ehemaligen Scuola di S. Girolamo, Venedig um eine verlorene Sehenswürdigkeit reicher geworden ist. Das genannte Gebäude ist von A. Vittoria errichtet, enthält Büsten von ihm, zwei in Marmor, eine in Bronze, und ist von Palma giovine, Tintoretto und Corona, ausgemalt. Der S. Girolamo auf dem ersten Altare links in S. Giovanni e Paolo stammt, ebenfalls eine Arbeit Al. Vittoria's, aus dieser Scuola. Der obere Saal des genannten Gebäudes war seit Jahrzehnten unzugänglich und die genannten Kunstwerke unsichtbar.

Ich erwähne ferner, daß das Museo Correr auf längere Zeit geschlossen ist wegen der endlichen Uebertragung der Sammlung in den altehrwürdigen Fondaco dei Turchi.

Die enge Calle di S. Moisè ist zur ziemlich breiten „Via del 22. marzo" erweitert. Welche Gebäude sich nun dort erheben werden, wird sich zeigen. Jedenfalls ein Glück, daß der drohenden Abtragung der wenn auch barocken Façade von S. Moisè vorgebeugt wurde. Die Straße würde sonst ihres monumentalen Abschlusses entbehren. Auf dem Campo S. Pateriano, jetzt Manin, wird sich hinter dem Denkmale Manin's ein Sparkassengebäude erheben.

An dem Palaste des Baron Franchetti, (ehemals Cavalli-Chambord) wird noch immer weiter gebaut, ohne daß zu ersehen wäre, was schließlich daraus werden soll. Eine Gußeisentreppenrampe wurde aus dem ersten Stockwerke in den Garten dem Gebäude vorgelegt, zum Glücke aber vom Bauherrn verworfen und wieder abgetragen. **August Wolf**

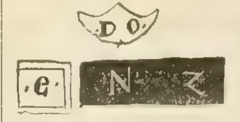
Kunstliteratur.

Dr. Karl Köstlin, Ueber den Schönheitsbegriff. 4. 60 S.

Diese Abhandlung bezweckt im Wesentlichen eine Ergänzung der Aesthetik des Verfassers in Bezug auf einen Punkt, das Verhältniß des Schönen zum Angenehmen. Es soll nachgewiesen werden, daß und warum „zwar das Schöne seinerseits als solches auch angenehm, das Angenehme aber als solches nicht schön" sei. Weiterhin wird hervorgehoben, daß im Gegensatz zu der Hegel-Vischer'schen Auffassung, nach welcher das Wesen der Schönheit in dem geistigen, die Materie belebenden Elemente liege, das Schöne vielmehr als Formwesen mit besonderer Betonung des Verhältnisses des Schönen zum Angenehmen aufzufassen wäre, daß die Schönheit im eigentlichen Sinne Formsache sei, wobei indessen der ethischen Seite eine wichtige Stelle eingeräumt wird; nur mache sie nicht das wesentliche Element aus. Der Verfasser sucht zu seinen Begriffen auf empirischem Wege zu kommen und findet sich hierin in Uebereinstimmung mit Fechner, während er dem Bestreben Volkelt's, den Symbolbegriff zum Centrum und Ausgangspunkt der Aesthetik zu machen, nicht beistimmt. Uns will es scheinen, daß die Deduktion bei dem Verfasser noch eine zu große Rolle spielt, und daß die gewonnenen Resultate noch mehr mit den auf die Darstellung des Schönen abzielenden Werken confrontirt werden müßten. Wenn er sich z. B. der Definition Schelling's: „Schönheit ist mangelloses Sein" anschließt, so fragt es sich sehr, ob mit einem solchen abstrakten Urtheil vor dem Kunstwerk oder gar vor mehreren, deren jedes die Schönheit in anderer, vielleicht in geradezu die anderen Werke ausschließender Weise zeigt, sich wirklich etwas anfangen läßt, so daß der Beschauer zum Verständniß der Schönheit in dieser besonderen Offenbarung käme. Eine andere Schönheit als eine besondere giebt es aber nicht; eine allgemeine Schönheit giebt es nicht, da sie nicht für sich, sondern nur an den Dingen existirt. Soll die Definition des Begriffes „schön" mehr als einen dialektischen Werth haben, so muß sie so gefaßt sein, daß sie der Einzelerscheinung gegenüber nicht nur giltig bleibt, sondern zum Verständniß dessen, was in ihr schön ist und der Eigenart dieser Schönheit beiträgt. Nach dieser praktisch verwendbaren Seite hin ist allerdings zuzugeben, daß die Aesthetik noch sehr in ihren Anfängen steckt. V. V.

Kunstgeschichtliches.

Ein seither unbekannter Monogrammist. Das hierneben gezeichnete Monogramm benutzte Paul Francke, Modist und Schreibmeister von Memmingen (im bayer. Schwaben) im Jahre 1597. Das Zeichen findet sich in einer großen Anzahl von Initialen in Fraktur, welche in Holzschnitt in des Autors Werke: Schatzkammer allerhand Versalien lat. und deutsch. Nürnb. 1601 in Fol. gedruckt und später vermehrt neu aufgelegt wurden. Mein Exemplar der Ausg. v. 1601 hat 67 Blatt. Die mir zugleich vorliegende Ausgabe Nürnb. 1655 hat 71 Blatt und 8 Blatt Text. Ein Theil der Buchstaben (ohne Monogr.) ist Kupferstich. Ob Francke selbst Holzschnitt und Kupferstich ausgeführt hat, dürfte schwer zu beweisen sein, doch mir ist es wahrscheinlich. Ueber das Leben Francke's scheint keine Nachricht auf uns gekommen zu sein. Erwähnt wird die erste Ausgabe des seltenen Werkes von Breitkopf, Beitr. z. Gesch. d. Schreibk. Lpz. 1801. S. 59. Die Ausgabe von 1655 nennt Francke's Namen nicht; ihr Titel ist auch verändert. Er lautet: „Kunstrichtige Schreibart Allerhand Versalien oder Anfangsbuchstaben der Teutschen, Lateinischen und Italianischen Schrifften, aus unterschiedlichen Meistern der Edlen Schreibkunst zusammengetragen. Nürnberg bei Paulus Fürsten, Kunsthändlern daselbst." Dieser Titel ist zierlich in Holz geschnitten. — Für die Nachträge zum Monogrammenwerke oder für eine spätere Neubearbeitung mache ich auch auf ein Holzschnittwerk aufmerksam, welches den Titel führt: Dione | Historico delle Guerre et Fatti de Roma | ni: Trad. di Greco . . . per Nic. Leoniceno. Con le sue figure . . . Vinegia, N. d'Aristotile detto Zoppino, 1533. 4°. Ebert, Nr. 6146 u. Panzer VIII, 532. Hoffmann, Lexicon bibliographicum graecor. autor. II, p. 55. Auf dem von einer sehr geschickten Hand mit Bordüre versehenen Titel finden sich drei Monogramme, nämlich:



Davon betrifft N. Z jedenfalls den Drucker, Nic. Zoppino. Die anderen beiden sind vielleicht auf den Autor des Buches, Dio Cassius zu deuten, obwohl der isolirte Buchstabe für G. gelesen sein will. An einer unscheinbaren Stelle ist dann noch: „.m" das Monogramm des Holzschneiders, welches auf der Illustration des ersten Textblattes etwas anders aussieht, nämlich: MF. In einem anderen Verlagswerke des Zoppino, nämlich in dem kürzlich facsimilirt erschienenen: Gli universali dei belli Recami antichi e moderni, ne i quali un pellegrino ingegno, si di huomo come di donna etc. kehrt derselbe Holzschneider wieder und hat das Monogramm MP M. P. Das Buch ist 1537 gedruckt worden. Jacobi in Venedig hat, wie schon gesagt, 1876 eine heliotypische Nachbildung hergestellt, welche in 100 Exemplaren gedruckt durch das Verlagsgeschäft von Ongania (Münster's Nachfolger in Venedig) in den Handel kamen. Die erwähnten Bücher habe ich in meinem Antiquariate.

Ludwig Rosenthal.

Konkurrenzen.

* **Der Dresdener Kunstgewerbeverein** stellte nach § 2e seiner Statuten sechs verschiedene Preisaufgaben, zu deren Lösung die Fachgenossen und verwandten Vereine eingeladen werden. Es werden Entwürfe verlangt: 1) zu einem Pianinogehäuse, 2) zu einem Kachelofen mit oder ohne Kamin, 3) zu einem Tafelservice in Porzellan mit einfacher Bemalung, 4) zu einem Kandelaber in Bronze oder bronzirtem Metall, 5) zu einem silbernen Eßbesteck, 6) zu einer gemalten Zimmerdecke für ein Herrenzimmer. — Nähere Auskünfte ertheilt der Vorstand des Vereins, Dresden, Antonsplatz 1.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Der Pariser Salon** wurde, wie üblich, Anfang Mai eröffnet. Die Zahl der ausgestellten Kunstwerke beläuft sich dieses Jahr auf die früher noch nie erreichte Zahl von 7289 Nummern, von denen 3957 auf die verschiedenen Gattungen der Malerei, 700 auf Werke der Skulptur, 500 auf Zeichnungen und Arbeiten der vervielfältigenden Künste fallen. In der Anordnung ist eine nicht unwichtige Neuerung durchgeführt, welche darin besteht, daß den „hors concours" stehenden Künstlern und denjenigen, welche dem Urtheil der Jury nicht unterworfen sind, besondere Abtheilungen zugewiesen wurden; eine dritte Reihe von Sälen umfaßt sodann die von der Jury zugelassenen Werke; eine vierte endlich die auswärtigen Künstler. Im großen Eingangssaale sind die Künstler dieser vier Abtheilungen auf die vier Wände des Saales vertheilt. Das neue Aufstellungsprincip mag zur leichteren Orientirung manches beitragen; abfällige Beurtheilung findet die Abtrennung der ausländischen Künstler. Ueber den künstlerischen Werth der Ausstellung wird unser Specialberichterstatter zu urtheilen haben. Soviel bisher verlautet, soll die Qualität mit der Quantität eben nicht im richtigen Verhältnisse stehen.

R. **Münchener Kunstverein.** Seit Wiedereröffnung der Kunstvereinslokalitäten nach der Verloosung fesselten die Beschauer zunächst ein paar prächtige, harmonisch gestimmte große Landschaften des trefflichen Paul Weber und zwei desgleichen von Ferd. Knab, der seinen Pinsel wiederum in flüssiges Licht tauchte. Es wäre schwer, sich darüber klar zu werden, welches von seinen beiden Bildern den Vorzug vor dem anderen verdient; Frz. v. Pausinger brachte fünf Kartons, „Scenen aus dem Leben des Hochwilds", ausgezeichnet durch feinste Beobachtungsgabe, Jan Chelminsky eine Reihe von köstlichen Kostümbildchen und ein modernes Reiterporträt; Lier fünfzehn landschaftliche Studien von eminenter Wahrheit und seinen neuesten mehr oder minder zur Manier hinneigenden Bildern weit überlegen. Von Franz Adam sahen wir einen lebendig aufgefaßten und

ungemein sorgfältig durchgebildeten „Gefangenen-Transport nach der Schlacht von Sedan“, in Bezug auf Charakteristik der Nationalitaten eine wahre Perle, von Aug. Spieß eine reizvolle „Mandolinspielerin“, von Karl Ebert eine breit gemalte wirkungsvolle „Waldlichtung mit Thier-Staffage“ und eine Reihe werthvoller Blatter aus dem kunstlerischen Nachlasse von Phil. v. Foltz. Schon die Motive: „Die Gotter Griechenlands, den Menschen die Künste des Friedens lehrend“, die „Hinrichtung des letzten Hohenstaufen“, „Motive für ein Badezimmer“ &c. erwecken wehmuthige Erinnerungen an Tage, in denen noch das Häßliche nicht das Schöne verdrängt hatte, und die Kunstler lieber zum Olymp emporstiegen als im Schmutz der gemeinen Alltäglichkeit wuhlten. Hermann Kaulbach's lebensgroßes Frauenporträt in ganzer Figur zeugt für den großen Fortschritt des Kunstlers. Stademann erwies sich von neuem als der Meister in der Behandlung von Winterlandschaften. Der Neapolitaner G. Sciuti in Rom brachte eine antike „Festa privata“, lebendig in Komposition und Farbe und von verdienstlicher Zeichnung. R. S. Zimmermann führt in seinem höchst charakteristischen figurenreichen Bilde „Vor der Musikprobe“ einen viel breiteren Pinsel als vordem und bildet damit einen eigenthümlichen Gegensatz zu unserem Kleinmeister Anton Seitz, mit dem er in Bezug auf die Wahl der Motive einige Verwandtschaft zeigt. Letzterer schildert uns in seinen neuesten Werken zwei Scenen aus dem ländlichen Familienleben. Das erstere läßt uns die Freude eines hübschen Kindchens an den Tönen einer Ziehharmonika, das zweite den Jammer einer Mutter über die gegen sie verhangte Auspfandung mitfuhlen. Als anziehende Pendants erweisen sich Alex. Liezen-Mayer's „Erste Liebe“ und „Erste Freundschaft“ — dort ein Mädchen mit einer Katze, hier ein Knabe mit einem prächtigen Hund spielend. Wer das Leben in seiner ganzen Wahrheit und Tiefe so meisterhaft wiederzugeben weiß, kann füglich auf technische Kunststucke verzichten. Chr. Mali's mit Hirt und Hund „Mittagruhe haltende Schafheerde“ ist ein anmuthiges Stimmungsbild. — Die Architektur war durch Entwurfe für eine Kirche im nahen Schwabing vertreten, die leider zu kostspielig sein dürfte.

Vermischte Nachrichten.

B. **Stuttgart.** Das Lehrer-Kollegium der Königl. Kunstschule überreichte am 14. April dem bisherigen Direktor derselben, Bernhard von Neher, eine künstlerisch ausgeführte Adresse, die ihm bei seinem Rücktritt vom Amte im Dezember v. J. zu widmen beschlossen worden war, deren Vollendung sich aber durch verschiedene Umstände bis jetzt verzögert hatte. Dieselbe ist auf Pergament geschrieben und mit sinnreichen Zeichnungen, die auf Neher's Werke und Leben Bezug nehmen, von Professor Grünewald geschmückt. Den kostbaren Einband ziert das Künstlerwappen und goldene Ornamentik nach dem Entwurfe des Oberbauraths Professors v. Leins. Der Text, der dem Dank für Neher's dreiunddreißigjährige Wirksamkeit als Direktor der Anstalt beredten Ausdruck giebt, rührt von Professor Dr. Haackh her. Am Nachmittage desselben Tages kam auch eine Deputation der Kunstschüler, welche dieselbe dankbare Anerkennung mündlich ausdruckte. — Inzwischen wird das frühere Atelier des Direktors im Kunstschulgebäude für seinen Nachfolger Liezen-Mayer auf dessen Anordnung wesentlich vergrößert. Auch werden noch viele weitere Ateliers, deren Bau erst später ausgeführt werden sollte, jetzt schon in Angriff genommen. Das provisorische Gebäude in der Urbanstraße enthält fünf Raumabtheilungen, von denen Professor Donndorf und seine Schüler bereits zwei bezogen haben. Die drei anderen sind für Professor Grünewald und seine Schüler bestimmt. Außerdem sind noch bei den Professoren v. Wagner und Haberlin und bei Maler Horst Ateliers gemiethet, so daß die Kunstschule gegenwärtig in fünf verschiedenen Gebäuden, die keine Verbindung miteinander haben, vertheilt ist. Und da sträubte sich die Kammer, den von den Ministerien und dem Lehrerkollegium empfohlenen Bauplan anzunehmen, der zwei naheverbundene Häuser in bester Lage, die allen Bedurfnissen entsprachen, errichtet sehen wollte! Die Verwerfung dieses Planes ist noch immer tief zu beklagen, da die dadurch herbeigeführte Zersplitterung eine Menge Unzuträglichkeiten mit sich fuhrt.

Vom Kunstmarkt.

Auktion Schroder, am 7. Juni bei F. A. Prestel in Frankfurt a. M. Wer die Kupferstichauktionen der letzten zehn Jahre, die vermöge ihres hervorragenden Kunstinhaltes Sensation in Sammlerkreisen hervorriefen, aufmerksam verfolgte, mußte staunen über den Reichthum von kostbaren Blattern, die sich noch in den Mappen reicher Privatsammler befanden. Und immer tauchen neue Sammlungen gleichen Werthes in den Auktionslokalen auf, um rascher, als sie zusammengebracht wurden, wieder in alle Winde sich zu zerstreuen, bis sie in irgend einem öffentlichen Kabinet zur endlichen Ruhe, zum Nutzen der Kunstwelt, gelangen. Zu diesen epochemachenden Auktionen wird gewiß auch die oben genannte gerechnet werden. Da ist auch nicht ein Blatt, das unwürdig wäre, selbst königliche Sammlungen zu bereichern. Der mit voller Sachkenntniß und sichtlicher Liebe verfaßte Katalog belehrt uns, wie wir es bei Prestel gewohnt sind, darüber, daß der Besitzer nicht darauf ausging, komplete Werke einzelner Meister zusammenzubringen; ihm war es genug, die Entwickelung der Kunst in einem oder einigen Blättern der Hauptmeister dieser Kunstgattung darzustellen, dafür aber wurde um so mehr auf tadellose Erhaltung und Priorität der Abdrucksgattung gesehen, was immerhin einen geläuterten Geschmack verräth. — Die erste Abtheilung des Katalogs umfaßt in 769 Nummern Werke alter Meister. Dürer's Werk ist ebenso reich wie glänzend vertreten, dabei ein Probedruck des Triumphwagens! Auch des Meister E. S. sowie Bocholt, Barbarj, Cranach, Burgkmair und die Kleinmeister, namentlich H. S. Beham bringen Sammlern wahre Perlen dar. Dietrich, Schmidt und Wille sind unter den Neueren zu nennen. Unter den Italienern steht Marc Anton oben an. Eine Kostbarkeit sind auch die Kartons Raphael's von Dorigny im 1. Abdruck. Von Niederländern sind Bega, van Dyck, Berghem, Goltzius (von dem auch ein unbeschriebenes Blatt vorkommt), und insbesondere Ostade und Rembrandt zu nennen. Das reiche Verzeichniß der Werke der beiden Letzteren gleicht einem wahren „Perlenregen“. Auch die französischen Porträtstecher sind gleichmäßig vertreten, die Drevet's, das reiche Werk Nanteuil's, Claude Gelée, Masson, (vier Bl., alle im 1. Abdruck) so wie Edelinck. Von Letzterem die h. Familie nach Raffael im 1. Zustand vor Colbert's Wappen. Von R. Strange ist das komplete Werk, wie es der Meister selbst zusammengestellt hat, indem er nur die feinsten Abdrücke auswählte, verzeichnet. Es wäre Schade, wenn es getheilt werden sollte. Die zweite Abtheiluug enthält meist Grabstichelblätter moderner Meister. Auch hier ist auf die frühesten Abdrucksarten fleißig Bedacht genommen. Es ist nicht möglich, einzelne Künstlernamen hervorzuheben, wir müßten sie alle nennen, denn es fehlt keiner der Geschätzten. Aber ein Blatt überstrahlt sie alle, es ist R. Morghen's Abendmahl nach L. da Vinci im kostbaren Abdruck mit der weißen Schüssel, aus der Sammlung des Kardinals Archinto, aus welcher das Blatt um 8820 Frcs. verkauft wurde. Eine dritte und vierte Abtheilung bringt Lithographien und moderne Künstlerradirungen. Wir begegnen hier Künstlernamen vom besten Klang, müssen es aber dem Kunstfreunde überlassen, sich selbst weiter umzusehen. W.

Auktion van Kaathoven, am 31. Mai bei Fr. Muller in Amsterdam. Der Katalog zählt 1936 Nrn. und beschreibt mehrere tausend Porträtstiche (da einzelne Nrn. oft selbst kleine Sammlungen bilden). Dr. van Kaathoven in Leyden hat in patriotischer Gesinnung nur Bildnisse seiner Landsleute gesammelt, diese aber sind mit seltener Vollständigkeit vereint und, was besonders hervorzuheben ist, es wurde auch auf die besten Blätter in vorzüglichen frühen Abdrücken Bedacht genommen, so daß die Geschichte des Kupferstiches hier manchen neuen Baustein vorfindet. Sammler von Bildnissen werden sich im Kataloge leicht zurechtfinden, da derselbe nach einzelnen Ständen in Abtheilungen zerfällt. So beginnt das Verzeichniß mit der Akademie von Leyden; dann folgen Mediziner und Chirurgen, Naturforscher, Mathematiker, Astronomen und Philosophen. Die Männer der Kirche sind nach dem Glaubensbekenntnisse gesondert; darauf

stellen Poesie und Literatur, Theater und Musik, Malerei und Stecherkunst ihre Helden auf. Das politische Element repräsentirt sich in Bildnissen des Hauses Oranien-Nassau, der Staatsmänner, Juristen, Generäle und Seehelden. Eine Abtheilung von menschlichen Absonderlichkeiten, Zwergen, Riesen, Verbrechern, schließt die interessante, auch kulturgeschichtlich anregende Sammlung ab. Muller ist auf allen diesen Gebieten der holländischen Geschichte zu Hause und weiß seinen Katalog mit vielen belehrenden Notizen zu würzen. Eine prächtige, von F. Wittig erfundene Bordüre ziert das Titelblatt; die Darstellung einer Kunstauktion im oberen Felde der Bordüre ist ein nettes Genrebildchen.

W.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Boito, C., Architettura del medio evo in Italia. Con una introduzione sullo stile futuro dell' architettura italiana. Opera illustrata da 32 silografie. Milano, U. Hoepli. Lire 10. —.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Redigirt von Dr. Hub. Janitschek und Dr. Alfred Woltmann. III. Band. 3. Heft. Stuttgart, W. Spemann.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 5.
Ueber Kirchensiegel, von E. Wernicke. — Zum Gewandschmuck der evangelischen Kirche, von E. Beck.

L'Art. No. 279.
Jean-Paul Panini, peintre de fêtes publiques, von H. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Peintures décoratives d'Eugène Delacroix, von A. Robaut. (Mit Abbild.) — Les restaurations de Saint-Marc de Venise, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. No. 4.
Leinen-Damastuch, n. d. Entwurf des Prof. J. Storck ausgeführt von Oberleithner's Söhne in Wien. — Hängelampe, in Schmiedeeisen ausgeführt von Gillar in Wien. — Salontisch, ausgeführt von H. Irmler in Wien. — Zwei Leuchter, ausgeführt von Milde in Wien. — Jardinière, entworfen von Gross, in Bronze ausgeführt von Dziedzinski & Hanusch in Wien. — Untersatz eines Schrankes oder einer Credenz.

Deutsche Bauzeitung. No. 32—35.
Der Architekt und das Kunstgewerbe. — Gottfried Semper. Von der internationalen Fischerei-Ausstellung in Berlin.

Gazette des Beaux-arts. No. 275.
Le salon de 1880, von Ph. de Chennevières. — Les fouilles d'Olympie, von O. Rayet. (Mit Abbild.) — Les dessins d'ornement au musée des arts décoratifs, von Cl. de Ris. (Mit Abbild.) — Un livre unique: l'affaire Clémenceau peinte et illustrée, von J. Claretie. (Mit Abbild.) — Eugène Fromentin, peintre et écrivain, von L. Gonse. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 5.
Büffetschrank, von Brost und Grosser. — Schale aus Bergkrystal, von Buron fils in Paris. — Schmiedeeiserne Fenstergitter aus einer Kirche in Bologna. — Cabinet mit Erker, von A. Possenbacher. — Füllungs-Ornamente nach Federzeichnungen von J. Dopter in Paris. — Geschnitztes Kästchen aus Eichenholz. — Intarsien in S. Maria in Organo in Verona.

Inserate.

Kunst-Auktion in Frankfurt a. M.

Am 7. Juni 1880 und folgende Tage
wird durch den Unterzeichneten die Kupferstich-Sammlung des Herrn

Carl Schloesser in Elberfeld

aus kostbaren Abdrücken der Stiche und Radirungen der grossen Meister aller Schulen des XV. und XVIII. Jahrhunderts, den Arbeiten der Kupferstecher dieses Jahrhunderts in seltener Vollständigkeit und sämmtlich in herrlichen Abdrücken vor der Schrift, Epreuves d'artistes etc., Radirungen jetztlebender Künstler, Galeriewerken, Curmerschen Imitationen alter Miniaturen, Büchern, die auf Kunst Bezug haben, Monographien, Auktions-Katalogen bestehend, zum öffentlichen Verkauf kommen.

Kataloge sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes zu beziehen, sowie durch

F. A. C. Prestel,
Kunsthandlung in Frankfurt a/M., Rossmarkt 5.

Verlag von Paul Bette, Berlin.

Die
Silberarbeiten
von
Anton Eisenhoit aus Warburg,
im Besitze der Grafen von Fürstenberg-Herdringen.
Herausgegeben
von
Professor Dr. Julius Lessing,
Director der Sammlung des Kunstgewerbemuseums zu Berlin.

Zweite Auflage. Vierzehn Blatt mit 36 Abbildungen und drei Illustrationen im Text.
Folioformat. Preis in Mappe 30 Mark, in Leinenband 40 M. (1)

Neu erschienen! 200 Seiten kl. 8°. Preis 2 Mark.

Italische Apriltage.

Erinnerung aus einer
confessionslosen Romfahrt
von
Martin Schleich.

In allen Buchhandlungen zu haben.
G. Hirth's Verlag in Leipzig & München.

Grosse
Kölner Gemälde-Auktion.
Am 31. Mai bis 2. Juni
Verkauf der
gräfl. Strassoldo-Villanova'schen Gemälde-Galerie,
sowie der **nachgelassenen Gemälde-Sammlungen** der Herren
Kaufmann Emil Ehlers in Antwerpen, Steuerrath a. D. Ritter p. p. Hauchecorne in Köln etc.
Reiche Auswahl vorzüglicher Bilder älterer und moderner Meister.
Kataloge sind zu haben. (1)
J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne)
in Köln.

Kunst-Bücher-Auktion in Stuttgart.
Dienstag den 25. Mai u. folgende Tage Versteigerung der werthvollen Sammlung (von über 1000 Nummern) architektonischen, technischen u. Ornament-Werken &c. des verstorb. Hrn Architekten Carl Beisbarth, im Hauff-Saale der Liederhalle.
Katalog gratis bei **H. G. Gutekunst,** Olgastraße 1b, und Herrn **Hermann Vogel,** Leipzig. (2)

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

27. Mai

Nr. 33.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

II.

Das Ereigniß des Tages ist Prof. Hans Makart's neuestes großes Bild: „Diana". Durch Aufnahme desselben in die am 15. Mai eröffnete zweite Abtheilung hat die Jahresausstellung des Künstlerhauses eine Anziehungskraft gewonnen, welche den schon recht spärlich gewordenen Besuch wieder mächtig beleben wird. Das etwa 20 Fuß hohe und über 30 Fuß breite Bild nimmt dieselbe Stelle an der Hauptwand des großen Saales ein, welche während der ersten Ausstellungshälfte der „Titanenkampf" Griepenkerl's füllte, und leuchtet gleich an der Eingangspforte des Hauses den Besuchern entgegen.

Makart hat von seiner koloristischen Kraft kaum jemals ein eminenteres Zeugniß abgelegt als durch dieses Werk. Und um daran gleich einen zweiten Vorzug seiner jüngsten Schöpfung fast vor allen früheren anzureihen: er hat hier den Grundanforderungen an die Komposition in überraschender Weise Genüge gethan. Der Vorgang ist bis in's Einzelne verständlich, die Vertheilung auf der Fläche wie nach der Tiefe hin tadellos; nirgends eine Unklarheit, nirgends Ueberladung. Und dabei die elementare Gewalt des Talents völlig ungeschwächt, das Ganze in seiner Wirkung von demselben unläugbaren Reiz, welcher allen Werken des hochbegabten Meisters eigen ist, trotz mancher Flüchtigkeiten in der Ausführung, die sich auch hier wiederholen.

Makart führt uns die Göttin der Jagd in voller Aktion vor, an der Spitze einer Schaar von kurzgeschürzten Gefährtinnen einen mächtigen Hirsch verfolgend, welcher in den Fluthen des Meeres seine Rettung sucht. Von der linken Seite stürmt die Jagd heran, eben aus dem Dunkel des Waldes hervorbrechend, dessen Schatten den Hintergrund der lichten Gestalten bilden. Allen voran zieht die wuchtige, rothgewandete Gestalt der Göttin die Blicke auf sich; sie wehrt mit der Linken das Vorhaben einer der Ihrigen ab, welche sich zum Bogenschießen anschickt, und schwingt mit der Rechten frohlockend den Speer gegen das in die Fluth gehetzte Wild. Die andern Gefährtinnen schauen gespannt dem Vorgange zu, die Eine — in gelbem Gewande — mit Gewalt die Meute zurückhaltend, welche Miene macht, dem Hirsche nachzustürzen. Um diesen aber haben sich inzwischen die aufgescheuchten Nereïden versammelt und suchen ihn vor seinen Verfolgerinnen zu schützen: ein reizvolles Ensemble neckischer Gestalten, schwellender, sich kauernder, eben auftauchender oder den Wogen sich anschmiegender Mädchenleiber, ein anmuthiger Contrast gegen den Ansturm der Jagd und das in Todesangst vordrängende Thier. Das schroff abfallende, dicht bewachsene Gestade läßt rechts einen Blick in die Ferne frei, auf eine blauende Meeresbucht, von leuchtenden Felsufern begrenzt — ein malerischer Glanzpunkt des Bildes. Aber noch fesselnder in den Details und von größter Bedeutung für das Werk als Ganzes ist der mit staunenswerther Bravour gemalte Wald mit seiner tropischen Vegetation. Das ist die rechte Scenerie für einen Vorgang aus der Götterwelt! Leider steht die Charakteristik der Hauptfigur und ihrer Begleiterinnen in Typus und Ausdruck nicht auf gleicher Höhe: da treten die Reminiscenzen an einige stadtbekannte Schönheiten häufig in störender Weise hervor: „Die ich rief,

die Geister, werd' ich nun nicht los" — mag unser Künstler wohl sich selbst bisweilen sagen. Auch von den Nereïden ist dem Kenner der Wiener Schönheitengalerie eine und die andere recht wohl erinnerlich, so z. B. das köstliche brünette Profilköpfchen, welches hinter dem prächtigen Gefieder eines Schwans gerade in der Mitte des Vordergrundes aus den Wogen emportaucht, vielleicht der anmuthigste und malerisch durchgebildetste Kopf, den Makart gemacht hat. Hier aber ist es dem Meister viel besser gelungen, der Individualität jenen Zauber idealer Typik zu verleihen, ohne welchen der historische Stil nun einmal nicht denkbar ist. Ueberhaupt sind ihm die Wassergöttinnen offenbar sympathischer als die zu Lande, aus dem naheliegenden Grunde, weil sie viel weniger „anhaben" als jene. Mit den Gewändern hat er dies Mal speziell seine Noth gehabt, vorzugsweise mit dem erwähnten gelben Chiton der Nymphe, welche die Meute führt, der recht bauschig und schwer um den Körper herumhängt, während sonst die Begleiterinnen der Diana in Bewegungsmotiven und malerischer Behandlung manche höchst reizende Einzelheiten darbieten. Summa Summarum ist es wieder ein Kernschuß, den so leicht kein Lebender dem Künstler nachthun dürfte. — Wahrhaft beklagenswerth müssen wir aber schließlich die Thatsache nennen, daß auch diesem Bilde der Zugang zu unsern öffentlichen Galerien — aus Geldmangel versperrt bleiben wird. Da kommt denn wohl heut' oder morgen der rettende Kunsthändler, der seinen Vortheil besser versteht und die Diana mit ihrem Jagdgefolge diesseits und jenseits des Oceans die beliebte Kunstreise antreten läßt, bis sie endlich ihren dauernden Platz findet in einer der Sammlungen des — Auslandes!

Außer der Diana hat Makart noch zwei Frauenporträts ausgestellt, von denen jedoch nur das eine (Nr. 6) einen intimeren Reiz besitzt; die Züge der jungen Dame erinnern an das oben geschilderte liebenswürdige Meerweibchen. — Hier mag dann auch noch dreier weiterer Porträtbilder von Fr. A. Kaulbach gedacht werden, von welchem wir die zwei markantesten Bildnisse schon in unserm ersten Bericht gewürdigt haben. Darunter sind namentlich die beiden kleinen „Studien" (Nr. 39 und 43) von so blühendem Reiz der Farbe und so flotter, geistvoller Pinselführung, daß man unwillkürlich an die Studien eines Rubens erinnert wird. „Er fließt wieder, der Quell der alten Malerkunst," rief ein Enthusiast mit Fug und Recht vor diesen beiden allerliebsten Köpfchen aus. — Aus der ersten Ausstellungshälfte sei hier ferner das vorzügliche Porträt einer alten Dame von Prof. Griepenkerl nachgetragen, das in seiner schlichten und feinen Art von außergewöhnlicher Anziehungskraft ist; dann das lebensgroße Porträt der Königin von Spanien im Ornat des Prager Damenstifts, mit sehr sorgfältig durchgebildetem Kopf, von Prof. K. v. Blaas; endlich noch ein hübsches, wenn auch in der Farbe etwas trübes Knabenporträt von A. Böcklin, der im Uebrigen durch eine wunderliche Kleopatra in der Ausstellung vertreten ist.

Wir statten heute zum Schluß dem kleinen Parterresaal rechts vom Vestibül einen Besuch ab, um dem schönen „Christus" von Ludwig Mayer, welcher ebenfalls erst in den letzen Tagen ausgestellt wurde, unsere Aufmerksamkeit zu widmen. Es ist ein seltener Fall, namentlich in Wien, daß ein Werk ernster, kirchlicher Kunst sich eines tiefer gehenden Erfolges zu erfreuen hat. Hier können wir einmal einen solchen verzeichnen und auch leicht erklären, da echte Empfindung und edle Kunst sich bei der Hervorbringung dieses Bildes die Hände gereicht haben. Der Heiland steht in ganzer, fast lebensgroßer Figur auf einer steinernen Basis, den Blick gerade dem Beschauer zugewendet; die Rechte ist zum Segnen erhoben, die Linke auf die Brust gelegt. Die würdevoll bewegte Gestalt ist über dem langen dunkelrothen Rocke mit einem Mantel von gedämpftem Blau bekleidet, dessen warm grünes Futter durch den Umschlag über der Brust sichtbar wird und die Farbe des Mantels von der des Rockes trennt. Das feine, von mildem Ernst erfüllte Antlitz ist von dunklem Lockenhaar und etwas hellerem Bart umrahmt; das Haupt umgiebt ein Glorienschein mit goldenen Strahlen. Den Hintergrund bildet ein Ausblick in das heilige Land, von sanfter, leider am Himmel nicht völlig ausgeglichener Stimmung. Das Werk zeugt in allen Details, namentlich in der Durchbildung des Kopfes und der vortrefflich gezeichneten Hände, von ernstem künstlerischem Streben, dem wir unsere volle Anerkennung schuldig sind. Wie der Katalog anmerkt, ist das Bild im Auftrage eines hiesigen hohen Geistlichen gemalt. Unser Clerus möge diesem Beispiel in freigebiger Weise folgen, und die guten Früchte werden nicht ausbleiben! **

Korrespondenz.

New-York, im April 1880.

O. A. Das neueste Ereigniß für das kunstliebende Publikum ist die Wiedereröffnung des Metropolitan-Museums in dem neu dafür errichteten Gebäude im Central-Park, welche am 30. März mit den üblichen Feierlichkeiten stattfand. Der Präsident Hayes kam dazu von Washington hierher; das Gebäude wurde den Vorstehern in Gegenwart der eingeladenen Gäste übergeben, und am 1. April wogte eine bunte Menge zum ersten Mal in den Sälen auf und nieder, die jedoch so geräumig sind, daß durchaus kein Gedränge war, und Jedermann sich vollkommen frei bewegen konnte.

Nachdem man sich mehrere Jahre in einem Gebäude hatte behelfen müssen, das ursprünglich nur zu einer eleganten Privatwohnung gedient hatte, und wo namentlich ein großer Theil von Cesnola's cyprischen Alterthümern aus Mangel an Platz nicht aufgestellt werden konnte, kann man sich glücklich preisen, ein Gebäude gewonnen zu haben, welches in Bezug auf Platz, Licht und allgemeine Behaglichkeit nichts zu wünschen läßt, obgleich man wohl berechtigt gewesen wäre, von einer Stadt wie New-York zu erwarten, daß sie ihrer jungen Schöpfung ein Gehäuse verliehen hätte, das auch für sich selbst ein Zeugniß der Kunstliebe seiner Gründer liefern könnte. Dies war aber mit den gegebenen Mitteln schlechterdings unmöglich; denn trotz des unermeßlichen Reichthums der Stadt, der Freigebigkeit, mit der für wohltätige Zwecke beigesteuert wird, und trotz der unleugbaren, wachsenden Kunstliebe, welche sich in so vielen werthvollen Privatsammlungen bethätigt, hat das Museum seit seinem Entstehen nur eine lauwarme Unterstützung, ja von manchen Seiten sogar Opposition gefunden, und die wiederholten Versuche, vom Staat eine reichlichere Ausstattung zu erlangen, haben noch kein günstiges Resultat ergeben. Man will diesen Mangel an Interesse theilweise durch die Lage erklären; denn hoch oben in der Stadt, von den Geschäftsstraßen, den Hoch- und Pferdeeisenbahnen weiter entfernt als bequem, ist das Museum allerdings denjenigen, welchen Mittel und Muße spärlich zugemessen sind, nicht leicht erreichbar, und wenn, wie man beabsichtigt, eine Kunstschule darin errichtet werden sollte, so wird der Besuch den Schülern noch mehrere Jahre beschwerlich genug sein, bis, in Folge der Zunahme der Bevölkerung und des Wachsens der Stadt nach Norden die kommenden Generationen auch diese Gegend vollständig mit Kommunikationsmitteln versehen haben werden.

Von der Außenseite des Gebäudes läßt sich nichts Rühmliches sagen, im Gegentheil, es stellt sich entschieden ungünstig dar, wozu das kleine angeleimte — freilich nur vorläufig errichtete — hölzerne Wetterhäuschen, welches den Eingang bildet, ehrlich das Seinige beiträgt. Die Haupthalle besteht aus einem länglichen Viereck, an dessen nach Osten und Westen gerichteten Schmalseiten sich ein oberes Stockwerk erhebt, aber da alles schlicht und einfach ist, und keine Ansprüche auf architektonische Schönheit gemacht werden, so wird die Kritik nicht herausgefordert, und wir nehmen gern auf guten Glauben an, daß es — wie versichert wird — ein ehrlicher, solider und zuverlässiger Bau sei. Im Innern fällt die Dürftigkeit des verwendeten Materials auf: mit Ausnahme der eingelegten Stein-Fußböden nackte Kalkwände, Holz, Gyps, einfache Eisenstangen mit Zink überzogen, wo Fresco, Marmor und kunstvoll geschmiedetes Eisen am Platz wären, aber auch hier muß jeder Tadel vor der ökonomischen Nothwendigkeit verstummen, und den Architekten Calvert Vaux kann kein Vorwurf darum treffen, da sein Antheil sich nur auf den Plan und die Verhältnisse erstreckt; und dafür gebührt ihm volle Anerkennung, denn nach dem nüchternen Eindruck, den die Außenseite hervorbringt, kann es keine angenehmere Ueberraschung geben, als in die große, luftige Haupthalle zu treten, über der das Glasdach, von bogenförmigen, eisernen Trägern gestützt, ein so vortreffliches Licht gewährt, wie sich dessen nur irgend eins der europäischen Museen rühmen kann. Hier befindet sich der größte Theil des Hauptschatzes des Museums, die in ihrer Art einzige Cesnola-Sammlung, welche jetzt erst zu ihrem vollen Rechte gelangt ist, an den Wänden, den Pfeilern, in Glasschränken und Kasten, von Cesnola selbst mit liebender Sorgfalt chronologisch und systematisch geordnet, so daß dem Lernbegierigen das Studium zur anziehendsten Unterhaltung gereichen dürfte, sobald erst der sehnlich erwartete und unumgänglich nöthige Katalog erschienen sein wird. Am östlichen, einstweilen noch geschlossenen Eingange fallen zunächst mehrere große Sarkophage aus Cypern in die Augen, darunter ein altgriechischer, der in dem alten Museum im schlechtesten Licht aufgestellt war und Flachreliefs von großer Schönheit zeigt. Ein anderer trägt in seinen Verzierungen theilweise assyrischen, theilweise phönizischen und griechischen Charakter. Außerdem befinden sich hier die mannigfaltigen Leihsammlungen in bunter Reihe, viele davon alte Bekannte, jedoch bereichert durch neue Ankömmlinge, Bronzewaffen, Porzellan, Majolika aus alter und neuer Zeit, orientalische Stoffe, Renaissancegegenstände, chinesische und japanesische Elfenbeinschnitzereien, Schmucksachen, alte Manuscripte und Bücher, Spitzen und ägyptische Alterthümer, auch einige Marmorstatuen, meistens von Story und Hiram Powers, denen sich aber nicht viel Gutes nachsagen läßt. An den beiden Schmalseiten bei den Eingängen führen Treppen, welche, wenn auch nicht durch Schönheit hervorragend, doch geräumig und bequem sind, in das obere Stockwerk hinauf, das die Gemäldegalerien enthält. An jedem Ende liegen zwei Säle und zwei schöne, offene Galerien, welche an den Langseiten hinlaufen und die beiden oberen Flügel mit einander verbinden. Sie gewähren einen sehr hübschen Blick auf die große Halle mit ihren Schätzen und die Menge, die darin hin und her wogt: von der Balustrade hängen auf beiden Seiten, die ganze Länge durch reiche alte französische, niederländische und spanische Teppiche in bunter Farbenpracht herunter. Auf den Galerien befinden sich wieder Sammlungen von Seltenheiten, darunter Cesnola's

Schätze aus Curium, seine regenbogenfarbigen Glasgefäße, Bronzen, Uhren, venetianisches Glas und japanesische Kuriositäten.

Die beiden Säle am östlichen Ende enthalten die Sammlung alter niederländischer Bilder, das Eigenthum des Museums, jetzt noch durch geliehene Bilder vermehrt, die aber nicht sehr bemerkenswerth sind, mit Ausnahme eines Juwels, das denn freilich alles Uebrige hundertfach aufwiegt und nichts Geringeres ist, als eine Herodias, dem Lionardo da Vinci zugeschrieben, im Besitz des Herrn Minor K. Kellogg — wenn es echt ist, wohl das einzige Werk des Meisters, das seinen Weg in diesen Welttheil gefunden hat. Es ist von Holz auf Leinwand übertragen und aufs beste erhalten. Eine ganze Wand in dieser Abtheilung ist den Werken des in Boston verstorbenen Malers William M. Hunt eingeräumt, entschieden mehr Platz, als durch den Werth der Bilder gerechtfertigt ist, wenn man sie nicht durch die Brille des Patriotismus betrachtet.

Die Säle im westlichen Flügel sind mit den Bildern moderner Maler gefüllt, welche sämmtlich von den Besitzern zum Schmuck des Museums geliehen sind. Die französischen Genre- und Landschaftsmaler sind besonders zahlreich vertreten, doch findet man auch Werke ausgezeichneter Deutschen, Italiener, Spanier und Engländer, und mit ihnen in bunter Reihe aller bemerkenswerthen amerikanischen Künstler, darunter als einen der Glanzpunkte die wunderbare, reizende Madonna von Knaus. An vier Tagen der Woche ist das Museum unentgeltlich offen, an zwei Tagen gegen Eintrittspreis, am Sonntag aber leider ganz geschlossen, so daß die Tausende, welche keinen anderen Tag zur Verfügung haben, ganz ausgeschlossen sind. Nur langsam brechen gesunde Ansichten und Aufklärung sich Bahn gegen die Bigotterie, welche die Welt mit ihren Herrlichkeiten am Sonntag in Sack und Asche stecken möchte. Im puritanischen Boston ist der entscheidende Schritt in der guten Richtung geschehen, und mit der Zeit wird er auch hier gethan werden, aber Fuß für Fuß muß der Boden der altehrwürdigen Bornirtheit abgerungen werden. —

Die Ausstellung der Akademie ist, wie immer, seit dem ersten April offen. Alle Säle sind gefüllt, und der Katalog enthält 740 Nummern, wovon 45 auf Zeichnungen, Radirungen, Aquarelle und Skulpturen kommen, die man diesmal in einem Zimmer unten am Eingang untergebracht hat. Es ist im Ganzen genommen wieder eine recht ehrenwerthe Ausstellung, die sich ihren Vorgängerinnen von den letzten Jahren würdig anreiht und großen Fortschritt zeigt im Vergleich zu dem, was vor etwa fünfzehn und selbst noch zehn Jahren geboten wurde. Trotzdem läßt sich nicht verhehlen, daß im Allgemeinen die Mittelmäßigkeit vorherrscht, wenn auch eine anständige, strebsame Mittelmäßigkeit, die einem den Eindruck macht, als wenn man sich in einer Gesellschaft guter, ehrenwerther und verständiger Menschen befände, unter denen aber nur einige Wenige irgend einen Gedanken, ein Urtheil oder einen humoristischen Einfall zu Tage zu fördern wissen, der Anspruch auf Neuheit machen könnte. Man läßt sich in der Kunst gern die alten Vorwürfe gefallen, wenn ihnen irgend eine neue, eigenthümliche Seite abgewonnen wird; aber wo dies fehlt, bleiben sie flau wie das Alltagsleben selbst. Manche an sich ganz anziehende und lobenswerthe Leistungen werden endlich denn doch zu einförmig, wenn die Künstler sich Jahr aus Jahr ein wiederholen, die nämlichen Gegenden in derselben Beleuchtung, die nämlichen Familienscenen mit geringen Veränderungen, von Neuem auftischen. James und William Hart verstehen anmuthige, friedliche Landschaften mit schönen Kühen zu malen; aber sie sind uns schon so alte Bekannte, daß wir sie aus weiter Ferne erkennen, daß sie uns nichts sagen können, was sie uns nicht schon längst erzählt haben, und nur die Größe den hauptsächlichen Unterschied bildet. S. R. Gifford verleiht seinen Marinen unveränderlich das nämliche, durch Dunst und Nebel fallende gelbe Licht, ohne jemals irgend ein neues Element hineinzulegen, und der inhaltlosen Wiederholungen aus dem Kinder- und Familienleben ist gar kein Ende. Wenn sonach auch die Mittelmäßigkeit vorherrscht, findet man doch auch — vorzüglich unter den Werken der jüngeren Künstler — so manche Leistungen, welche in Wahl des Gegenstandes und Ausführung Produktivität und Originalität genug entfalten, um mit Zuversicht die Resultate der weiteren Entwickelung amerikanischer Kunst abzuwarten; aber es ist ihrer nur eine kleine Zahl. Eastmann Johnson weiß in seine Darstellungen hiesigen Lebens immer einen Gedanken, einen Inhalt hineinzulegen, und sein anspruchloses Bildchen, „Der Verweis", nimmt unter den zahlreichen Genrebildern den ersten Platz ein. Es ist ein ehrenwerther, alter Farmer, der seiner Enkelin wohlmeinend ins Gewissen redet. Diese, ein prächtiger Backfisch, will die Unbefangene spielen, nicht im Entferntesten zugeben, daß sie sich getroffen fühlt; aber sie kann dem Großvater nicht in die Augen sehen, wendet die ihrigen seitwärts und gesteht damit die ganze Geschichte. Selbstverständlich handelt es sich um die erste Herzensangelegenheit. Ein glücklicher Gedanke ist es, daß auch der Alte seitwärts schielt, um den Eindruck seiner Ermahnung im Blick der Kleinen zu lesen. Es ist ein anmuthiges Stück Wirklichkeit mit künstlerischem Sinn aufgefaßt und dargestellt. F. D. Millet hat einen vorzüglichen Studienkopf, einen „Bashi Bozouk", aus-

gestellt, William Sartain ebenfalls einen interessanten Maurenkopf, Edgar Ward eine schöne Venezianerin, Wyatt Eaton eine liebenswürdige Großmutter mit ihrem Enkel, Alden Weir, Stiepevich, Martinez, Story, Beckwith und T. W. Wood rühmenswerthe Genrebilder und Porträts, James H. Beard und Dolph gelungene Thierstücke. William Page, vormals Direktor der Akademie, hat zum ersten Male seit mehreren Jahren drei Bilder ausgestellt, ein vor etwa vierzehn Jahren gemaltes, lebensgroßes Porträt (Kniestück) Grant's, einen häßlichen, rothnasigen Jungen und einen nicht viel schöneren Amor. Wenn man diese sonderbaren und leblosen Gestalten betrachtet, das dunkle, unwahre Kolorit, welches eher angestrichenen Holz- oder Metallfiguren als menschlichen Wesen anzugehören scheint, so begreift man allenfalls — erlebt man doch noch seltsamere Dinge —, daß er selbst sich für eine künstlerische Autorität halten konnte; aber wie Andere ihn sich als solche aufdringen ließen, ist räthselhaft. Auch Albert Bierstadt, der seine größeren Bilder gewöhnlich nicht in der Akademie ausstellt, hat dieses Jahr ein großes Seestück beigesteuert: „The shore of the Thurquoise Sea". Eine tiefblaue, hochwogende Brandungswelle, welche den ganzen Vordergrund füllt, zieht überwiegend den Blick des Beschauers auf sich, schönes, durchsichtiges Wasser in Bierstadt's vollendeter Ausführung, und doch verfehlt es den beabsichtigten Eindruck. Die Wellen der See, die in regelmäßigem Fallen und Steigen einander folgen, sei es im Sturm oder bei ruhigem Wasser in ihrer ewigen Bewegung, sind ein immer günstiger Vorwurf; aber diese eine ungeheuere Welle, welche gerade im Moment ihrer größten Höhe festgehalten ist, der selbstverständlich eben nur ein Moment ist, und auf welche erst nach einem Zwischenraum von mehreren Augenblicken eine andere folgen kann, macht, wenn auch an sich richtig wiedergegeben, doch nicht den Eindruck der Wahrheit, weil das Flüchtige stabil, stillstehend erscheint, wie der herunterfahrende Blitz, der vom Maler festgehalten wird.

Unter den Landschaften und Seestücken befindet sich viel Gutes von Geo. Inneß jun., Thomas Moran, Wyant, Mc Entee, Ch. Miller, Swain Gifford, P. Moran, Bunner, Smillie, Quartley, Twachtmann und Sonntag.

In der Kurtz'schen Galerie ist gegenwärtig eine große Landschaft von Turner ausgestellt: „Conway Castle in Nord-Wales", eine seiner wohlgelungenen Leistungen; aber das an sich dunkle Kolorit ist im Laufe der Jahre — das Bild ist zwischen 1810 und 1815 gemalt — noch dunkler geworden, und besonders das vorherrschende Blau hat alle anderen Farben übermäßig durchdrungen, so daß man die frühere Wirkung eigentlich nur noch errathen kann.

Nekrologe.

Georg Heinrich Crola †. Ueber diesen am 6. Mai 1879 zu Ilsenburg am Harz im Alter von 75 Jahren verstorbenen Meister, der in den Jahren 1830—40 in München neben Rottmann, Fries, Fearnley, Morgenstern zu den Matadoren der dortigen Landschaftsmalerei gehörte, erhalten wir folgende biographische Daten:

Geboren zu Dresden am 6. Juni 1804, verlor Crola beide Eltern im zarten Kindesalter und erhielt seine Erziehung bei den Großeltern zu Meißen, wo der Großvater Zeichenlehrer an der Fürstenschule war. Seit frühster Kindheit schon trieb ihn ein mächtiger Drang zu Beschäftigungen bildnerischer Art. Die Großeltern, mittellos, wünschten, daß der Knabe sich ein eigentliches Brodstudium erwähle, aber alle dahin zielenden Wünsche, Bitten, ja Drohungen blieben vergebens. Der dämmernde Morgen schon sah den zwölfjährigen Knaben auf seinem Dachstübchen emsig beim Kopiren alter Zeichnungen, Stiche und Radirungen, die er sich heimlich zu verschaffen wußte. Endlich, überzeugt von des Enkels unbeugsamem Willen und überrascht von dem Talent, das aus den hunderten von Blättern sprach, die eine gelegentliche Revision des Kämmerchens den Großvater entdecken ließ, brachte dieser den fünfzehnjährigen Knaben eines Tages nach Dresden und empfahl ihn dort der Protektion befreundeter Künstler, namentlich der Professoren Klengel, Schubart und Jentzsch. Durch den Inspektor Demiani erhielt er die Erlaubniß zum Kopiren in der Galerie, die er, nach seinen eignen Worten, „zum ersten Mal wie einen Tempel mit ehrfurchtsvollen Schauern" betrat. Während der Sommermonate der Jahre 1819 und 20 machte sich der Knabe wöchentlich zwei Mal mit Tagesanbruch nach einem frugalen Frühstück von Brod und Wasser auf, lief fast im Trabe die fünf Stunden von Meißen nach Dresden, wo er bis gegen 5 Uhr an Fr. Preller's Seite eifrig zeichnete, um alsdann stracks den Rücklauf anzutreten! Namentlich die Niederländer, vor Allem Ruisdael, waren es, die ihn begeisterten, und so legte er damals schon den Grund zu dem eigenthümlichen Stil, der ihn nachmals auszeichnen sollte.

Siebzehn Jahr alt, verdiente er sich bereits seinen Unterhalt mit Zeichenstunden auf den Edelhöfen in der Umgegend Meißens und sah sich durch den Erwerb in die glückliche Lage versetzt, sich fleißig durch das Studium der Natur weiter zu bilden. Bis in das Jahr 1825 blieb er in Meißen. Das rastlose Streben, vorwärts zu kommen, drängte ihn jedoch mit Macht aus den engen, kleinen Verhältnissen heraus. Nach einem verunglückten Versuch, sich in Berlin zum Dienst bei der Artillerie zu stellen, um so Gelegenheit zu gründlichem Studium des militärischen Lebens zu haben, da er sich mit dem Plane trug, Schlachtenmaler zu werden, siedelte er nach Dresden über, erwarb sich die Mittel zum weiteren Studium durch Malen von Dosen für eine Fabrik und verwandte den Erwerb zu fleißigen Studienreisen. Fröhlich zog er dann hinaus, die Guitarre nebst dem Malergeräth auf dem Rücken, und kehrte mit gefüllten Mappen heim. Viel verdankte er in jener Zeit dem Rath und der Aufmunterung des trefflichen Friedrich. Nachdem unter vielfachen Entbehrungen und heißem Ringen mehrere Jahre verflossen waren, wandte

sich 1828 sein Geschick zum Günstigen. Der regierende Herzog von Coburg-Gotha, welcher beim damaligen Kronprinzen von Sachsen mehrere Arbeiten von ihm gesehen hatte, machte ihm den Antrag, in seine Dienste zu treten. Er gab demselben, der ihn „mit einem Schlage aus der Lage eines armen Schluckers in die eines gemachten Mannes" versetzte, zwar Folge, jedoch sagte ihm sofort eine innere Stimme, charakteristisch genug für die seltene Energie, die den Jüngling beseelte, daß, falls er sein Ziel, ein rechter Künstler zu werden, erreichen wolle, seines Bleibens in den kleinen Verhältnissen des Coburger Hofes nicht lange sein werde. So war es! Obwohl ihm der Herzog ein gütiger Herr war und ihm manchen lohnenden Auftrag gab, trieb ihn doch das rastlose Streben nach gründlicherer Ausbildung bald von dannen. Schon das folgende Jahr 1829) sah den rüstigen Wanderer, bepackt mit Malergeräth, Tornister und der geliebten Guitarre, die ihn auf allen seinen Fahrten begleitete, und der er manches freie Nachtquartier verdankte, auf dem Wege nach dem Harz, wo er namentlich in dem reizenden Ilsethal, das 11 Jahre später seine zweite Heimat werden sollte, zahlreiche Studien malte. Das Jahr 1830 sah ihn in München, wo er bald Rottmann's Aufmerksamkeit und Gunst auf sich lenkte. Im freundschaftlichen Wetteifer mit diesem, Morgenstern, Fearnley, Fries, Neureuther, Heinlein entwickelte sich nun schnell sein schönes Talent zur vollen Meisterschaft und machte ihm bald einen weit und breit geachteten Namen. Es war vor Allem der deutsche Wald, namentlich der Eichwald, der seine eigentliche künstlerische Domaine bildete, und den er auf zahlreichen Studienreisen in allen deutschen Landen aufsuchte. Ein kräftiger, ernster Realismus, verwandt demjenigen des Ruisdael und Hobbema, seinen liebsten Vorbildern und, neben der Natur, eigentlich seinen einzigen Lehrern, schöne, stimmungsvolle Lüfte und ein tiefes Studium zeichnen die Werke jener Zeit aus. Zahlreiche Bilder gingen in den Besitz der Kunstvereine zu München, Dresden, Hannover u. a. über. Wir erwähnen unter den vorzüglichsten: „eine große Eichenlandschaft", der Geh. Rath Carus in Dresden in seinen „Briefen über Landschaftsmalerei" (1833) ein ehrendes Denkmal setzte, sowie einen „Sturm am Chiemsee", beide von dem trefflichen Busse in Hannover in Kupfer gestochen, welcher zahlreiche Blätter nach Crola radirt hat; ferner „Alpenglühen", „Traunfall", „Motiv von der unteren Donau", gleichfalls von Busse gestochen, u. A. m. In die Sammlungen des Grafen Arco, Professor Ritterich, Baron Speck u. A. gingen Bilder von ihm über. So erntete er auch materiell, im Genusse eines behaglichen, sorgenfreien Daseins, die Früchte seines eisernen, energischen Fleißes. Bis zum Jahre 1840 steigerte sich seine Produktivität und mit ihr die Anerkennung in den weitesten Kreisen. Um diese Zeit verließ er München, um eine Studienreise nach dem Harz zu machen. Hier lernte er seine nachmalige Gattin kennen. Verlobung und Hochzeit folgten sich schnell, letztere im Herbst 1840. Anfänglich durch die Kränklichkeit seiner Gattin verhindert, in das wenig gesunde Münchener Klima zurückzukehren, ließ er sich später nach eigener Neigung dauernd im schönen Ilsethal nieder. Er fand in seinem anmuthigen Heim an der Seite seiner Gattin, welche, selbst künstlerisch hochbegabt, vielfach anregend auf ihn wirkte, volle Befriedigung und das schönste und reinste Glück. Bis zum Ende seiner Tage fand er in künstlerischer Beschäftigung, Musik, der er leidenschaftlich ergeben war, und wissenschaftlichen, meist historischen Studien, sowie in einem tief gegründeten religiösen Leben Trost und Erhebung bei mannigfachen, schweren Schicksalsschlägen, die ihm nicht erspart bleiben sollten. Zahlreiche Studienreisen nach Schweden, der Schweiz, Italien lieferten seinen Mappen reiche Ernten, und bis in die 50er Jahre blieben seine Bilder geschätzt und fanden fast ausnahmslos ihre Liebhaber. Im Jahre 1850 hatte das Crola'sche Ehepaar die hohe Freude, den schon von München her gekannten und verehrten Altmeister Cornelius mit Frau und Tochter längere Zeit auf ihrem Landsitze zu Gaste zu haben. Crola malte damals gerade ein großes Bild, zu dem die wundersame Klause der Externsteine in Westfalen das Motiv bildete; es sei als Curiosum erwähnt, daß ihm Cornelius einige Mönche als Staffage in das Bild setzte. Es mögen sich wenige Landschafter rühmen können, daß ihnen Cornelius die Staffage gemalt habe! Zur Erinnerung zeichnete Letzterer für die „Freunde in Ilsenburg" die erste Skizze zu dem „Zauberer Simon, von Petrus verflucht", welche noch im Besitze der Familie ist. Frau Crola zeichnete des Meisters wohlgelungenes Bildniß, unter das er die Worte schrieb:

> „Zweifeln mag und grübeln im Reiche des Wissens der Forscher,
> „Doch in den Sphären der Kunst erleuchte der Glaube die Bahn!"
>
> **P. v. Cornelius.**

Auf Crola's künstlerische Produktivität wirkte freilich das ländliche, abgeschlossene Stillleben, so sehr es seinen Neigungen entsprach, auf die Dauer nicht förderlich. Sich gänzlich abzuschließen von dem Kreise der Genossen, ihrer fruchtbaren Wechselwirkung und des belebenden Wettstreites, wie sie mitten in Münchens Kunsttreiben einst so schöne Früchte in ihm gezeitigt hatten — völlig entrathend, das mag selten ungestraft bleiben. Dazu wirkte seine völlig unabhängige Lage, indem sie seiner Neigung zu übermäßiger Selbstkritik Raum gab, hemmend auf seine Produktivität. Wie mancher herrliche Entwurf, ja wie manches fertige Bild wanderte in Streifen geschnitten in den Ofen! Am schlimmsten aber war es, daß sich seit dem Ende der 50er Jahre eine schnell zunehmende Sehschwäche entwickelte, welche ihn allmählich der Sehkraft des einen Auges gänzlich beraubte und die Sehweite des anderen auf wenige Zoll beschränkte. Gleichwohl war er bis zuletzt thätig mit Pinsel und Palette, wovon ein noch im Jahre 1877 von ihm vollendetes und der Münchener Neuen Pinakothek geschenktes Bild Zeugniß giebt. Immerhin mußte dieses hochgradige, körperliche Gebrechen dem Werthe seiner Arbeiten bedeutenden Abbruch thun. Im Uebrigen erfreute sich Crola einer normalen körperlichen und geistigen Konstitution. Der „Alte am Berge", wie er sich selbst zu nennen pflegte, war mit seiner kraftvollen Individualität, seiner graden, biederen Art, seiner vom frischesten, köstlichsten Humor und gesalzener Rede gewürzten Unterhaltung, seiner physisch und moralisch im schönsten Gleichgewicht stehenden Kernnatur eine in weitesten Kreisen geschätzte und verehrte Persönlichkeit; bis in sein 74. Jahr schien er nicht altern zu wollen — da

brachen wiederholte schwere Schicksalsschläge, zuletzt der Tod der treuen langjährigen Lebensgefährtin auch diese eiserne Konstitution. Geistig frisch und hell und mit der größten Ergebung das von Gott Auferlegte tragend, war er doch seit dem Tode der geliebten Gattin von einer tiefen Sehnsucht heimzugehen erfüllt. Sie sollte bald Erhörung finden! Ohne vorhergegangene Leiden, mitten im Besitz der gewohnten Geistes- und, in Ansehung des Alters, auch der Körperkräfte — noch wenige Tage vor seinem Ende unternahm er große Fußwanderungen — machte ein Schlaganfall schmerzlos seiner irdischen Laufbahn ein Ende.

So ging er heim, mitten in seinem geliebten deutschen Walde, dessen Maler par excellence er einst war. Als ein deutscher Mann im vollsten Sinne des Wortes und eine echte, edle Künstlernatur, schied er von uns. Ehre seinem Andenken!

Todesfälle.

Michael Wittmer, Historienmaler, J. A. Koch's Schwiegersohn, gebürtig aus Murnau, ist am 9. Mai in Rom, wo er seit 28 Jahren ansässig war, im 78. Lebensjahre gestorben.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

* **Neue Organisation der obersten Baubehörde in Preußen.** Der Preuß. Staatsanzeiger v. 18. Mai bringt die nachfolgende K. Verordnung, welche — wie wir nicht weiter auszuführen brauchen — für das gesammte Bauwesen in Preußen, besonders in künstlerischer Hinsicht, von einschneidender Bedeutung ist: „Auf den Antrag des Staats-Ministeriums bestimme Ich, was folgt: 1) Die technische Baudeputation wird mit dem 1. Oktober d. J. aufgelöst. An die Stelle derselben tritt die Akademie des Bauwesens. 2) Die Akademie des Bauwesens ist eine berathende Behörde und dem Minister der öffentlichen Arbeiten untergeordnet. Dieselbe ist in Fragen des öffentlichen Bauwesens, welche von hervorragender Bedeutung sind, zu hören, und namentlich berufen, das gesammte Baufach in künstlerischer und wissenschaftlicher Beziehung zu vertreten, wichtige öffentliche Bauunternehmungen zu beurtheilen, die Anwendung allgemeiner Grundsätze im öffentlichen Bauwesen zu berathen, neue Erfahrungen und Vorschläge in künstlerischer, wissenschaftlicher und bautechnischer Beziehung zu begutachten und sich mit der weiteren Ausbildung des Baufaches zu beschäftigten. Der Akademie des Bauwesens können auch Bauprojekte, welche von öffentlichen Korporationen auszuführen sind, zur Begutachtung vorgelegt werden. 3) Die Akademie des Bauwesens besteht aus einem Präsidenten, zwei Abtheilungsdirigenten und der erforderlichen Anzahl von Mitgliedern. Dieselbe zerfällt in die Abtheilung für den Hochbau und die Abtheilung für das Ingenieur- und Maschinenwesen. Der Präsident kann zugleich Vorsitzender einer Abtheilung sein. 4) Die Mitglieder der Akademie des Bauwesens werden von Mir auf den Vorschlag des Ministers der öffentlichen Arbeiten ernannt. Alle drei Jahre scheidet in runder Zahl ein Drittel der Mitglieder aus. An Stelle der Ausgeschiedenen, welche das erste und zweite Mal durch das Loos bestimmt werden, ist nach Anhörung der Akademie des Bauwesens eine dem Bedürfnisse entsprechende Anzahl neuer Mitglieder in Vorschlag zu bringen. Die Ausgeschiedenen können wieder vorgeschlagen werden. Den nicht zu Mitgliedern der Akademie des Bauwesens ernannten technischen Räthen der Centralbehörden ist auf Verlangen dieser Behörden die Theilnahme an den Verhandlungen ohne Stimmrecht in solchen Angelegenheiten gestattet, welche zu dem speziellen Geschäftskreise des ihnen übertragenen Referats gehören. Der Präsident und die Abtheilungsdirigenten werden von den Mitgliedern auf drei Jahre gewählt und von Mir bestätigt. 5) Zur Mitgliedschaft befähigt sind alle dem Deutschen Reiche angehörigen Bau- und Maschinen-Techniker, welche sich durch hervorragende wissenschaftliche oder praktische Leistungen auszeichnen. Zu Mitgliedern der Abtheilung für den Hochbau können ausnahmsweise auch Künstler verwandter Fächer vorgeschlagen werden. 6. Die Mitglieder sind entweder ordentliche oder außerordentliche. Erstere haben an den Sitzungen regelmäßig Theil zu nehmen, letztere werden zu denselben nur in besonderen Fällen eingeladen. Die Mitgliedschaft ist als Ehrenamt mit einer Remuneration nicht verbunden. 7) Die für die Akademie des Bauwesens bestimmten Vorlagen werden derselben durch den Minister der öffentlichen Arbeiten zugefertigt. 8) Die näheren Bestimmungen zur Ausführung dieses Erlasses werden durch eine von dem Minister der öffentlichen Arbeiten zu erlassende Instruktion getroffen. Dieser Erlaß ist durch die Gesetz-Sammlung zur öffentlichen Kenntniß zu bringen.

Wiesbaden, den 7. Mai 1880.

Wilhelm.

von Bismarck. Otto Graf zu Stolberg.
von Kameke. Hofmann. Graf zu Eulenburg.
Maybach. Bitter. von Puttkamer. Lucius.
Friedberg.

An das Staats-Ministerium.

* **Die Verwaltung der Münchener Pinakothek** bildet den Gegenstand eines mehr referirend als kritisch gehaltenen Aufsatzes von Fr. Pecht in der Augsb. Allg. Zeitg. (Beil. v. 15. Mai), welchem wir die nachfolgenden Bemerkungen entnehmen. Mit der Einsetzung der gegenwärtigen Direktion, welcher ein kommissioneller Beirath zur Seite steht, machte das frühere, absolutistische Regime einer Art von konstitutionellem Systeme Platz. Eine sorgfältigere Erwägung aller Maßregeln und die Verhütung grober Mißgriffe waren die wohlthätigen Folgen dieser Umwandlung. Die gegenwärtige Galerieverwaltung erkennt nicht nur ihre Verantwortlichkeit dem Publikum gegenüber, sondern wünscht dessen Unterstützung. Die Thätigkeit der Verwaltung während der letzten vier Jahre erstreckte sich zunächst auf die rationelle Wiederherstellung zahlreicher, durch frühere Restaurationen oder durch die Zeit beschädigter Bilder. Ueber 140 alte Meisterwerke wurden so ihrem ursprünglichen Zustande wieder zurückgegeben oder doch nahe gebracht, manche davon unter den schwierigsten Verhältnissen. Sodann wurde die Benutzung der Galerie durch eine bessere Placirung der Bilder wesentlich erleichtert, ferner eine ganze Reihe neuer Benennungen vorgenommen, den Fortschritten der Kunstwissenschaft entsprechend, endlich die Herstellung dreier neuer Säle angebahnt, welche zur Aufnahme der aus Schleißheim in die Pinakothek übertragenen Bilder bestimmt sind. Dadurch wird eine neue Anordnung der ganzen Galerie nothwendig, welche jedoch ebenso wie die Herstellung von Parquetböden (statt des bisherigen Terrazzo), von Doppelfenstern, neuem Ueberzug oder Anstrich der Wände und anderen kostspieligen Desiderien der Zukunft überlassen bleibt. Der größte Uebelstand, an welchem die Pinakothek laborirt, ist der Mangel jedweden Fonds für Ankäufe. Der Verf. des citirten Aufsatzes glaubt diesem Mangel durch ein Eintrittsgeld abhelfen zu können, welches er dem Publikum als eine „kleine Steuer" auferlegen will, hat aber damit weder in der Galeriekommission noch im Publikum bisher viel Anklang gefunden. Er denkt sich, an Sonntagen und an einem Wochentage solle das Publikum freien Eintritt haben, an den übrigen Tagen ein Eintrittsgeld zahlen; selbstverständlich sollen Künstler und Kunstgelehrte zu Studienzwecken Freikarten bekommen. Das wäre ja nichts Neues: ähnliche Einrichtungen bestehen von Alters her bekanntlich, z. B. in Dresden, in den italienischen Galerien, in einzelnen Wiener Sammlungen u. s. w. Aber durch die Eintrittsgelder den fehlenden Fonds für Ankäufe ersetzen oder den bestehenden auch nur wesentlich erhöhen zu wollen, das ist wohl eine etwas sanguinische Hoffnung. Pecht denkt den jährlichen Ertrag der Maßregel auf etwa 20,000 Mark berechnen zu dürfen. Nach der Uebersicht über die Frequenz der Dresdener Sammlungen, welche wir in Nr. 23 veröffentlichten, haben i. J. 1879 von 169,820 Besuchern der Dresdener Galerie nur 14,040 = etwa 9% Eintritt gezahlt (an 3 Zahltagen); im Oesterreichischen Museum zu Wien entrichteten (an 2 Zahltagen) während desselben Jahres von 234,539 Besuchern nur 7273 (3%) Eintrittsgeld. Aber gesetzt auch, es kämen wirklich 20,000 Mark jährlich ein: welche Sammlung möchte denn ihren Vermehrungsfonds ausschließlich auf solche Weise

zusammengebracht wissen? Ganz abgesehen davon, daß man mit jährlich 20,000 Mark heutigen Tages eine Galerie vom Range der Münchener Pinakothek nicht in würdiger Weise vermehren kann. Der einzig entsprechende Weg, um zu diesem Ziele zu gelangen, ist die Beschaffung einer ausgiebigen Staatsdotation. Wenn man diese in dem kleinen Sachsen und in dem sparsamen Preußen hat zu Wege bringen können, so sollte es doch in dem kunstreichen Bayern endlich auch möglich werden!

Preisvertheilungen.

* **Aus Anlaß der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause** erhielten die vom Erzherzoge Karl Ludwig gestiftete goldene Medaille die Maler Prof. Griepenkerl und R. Ruß in Wien und der Maler F. A. Kaulbach in München. — Der vom Professorenkollegium der Akademie zu verleihende Reichel'sche Preis wurde dem Maler R. Ruß und dem Bildhauer V. Tilgner in Wien zuerkannt.

Vom Kunstmarkt.

* **Makart's Diana verkauft.** Die von unserem Berichterstatter über die Wiener Ausstellung im Leitartikel der heutigen Nr. ausgesprochene Erwartung hat sich bereits erfüllt: Makart's neuestes Bild wurde von der Fleischmann'schen Kunsthandlung in München angekauft, und zwar, wie wir hören, zum Preise von 40,000 Fl. Das Bild wird nun die übliche Reisetour antreten und wohl zunächst in München zur Ausstellung gelangen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 419.
The salon of 1880, von E. F. S. Pattison. — The Grosvenor Gallery, von C. Monkhouse. — Exhibition of „Society of Painters in Water-Colours“.

L'Art. No. 281.
Le salon de 1880, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Exposition générale des oeuvres de Th. Ribot dans les galeries de „l'Art“, von Eugène Véron. (Mit Abbild.) — Observations sur deux dessins attribués à Raphaël et conservés à l'Académie des beaux arts de Venise, von L. Courajod. (Mit Abbild. — Lettres inédites de Eugène Delacroix.

Chronique des beaux-arts. No. 18—20.
Exposition départementale à Marseille, von Trabaud. — La collection Henderson.

Deutsche Bauzeitung. No. 37—39.
Gottfried Semper, von C. Lipsius. — Berliner Neubauten.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten **Januar** bis **Dezember 1880 gemeinschaftliche, permanente Ausstellungen** unter den bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die verehrlichen Herren Künstler werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg im Dezember 1879. (3)

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Rudolph Meyer's

Kunst-Antiquariat, Auktions- und Commissions-Geschäft.

Erbittet und versendet de dato nichts mehr

via Leipzig, sondern nur direct.

Dresden, Circusstrasse No. 39, II. Et.

Grosse

Kölner Gemälde-Auktion.

Am **31. Mai** bis **2. Juni**

Verkauf der

gräfl. Strassoldo-Villanova'schen Gemälde-Galerie,

sowie der **nachgelassenen Gemälde-Sammlungen** der Herren

Kaufmann Emil Ehlers in Antwerpen, Steuerrath a. D. Ritter p. p. Hauchecorne in Köln etc.

Reiche Auswahl vorzüglicher Bilder älterer und moderner Meister.

Kataloge sind zu haben. (2)

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Büste des Hermes von Praxiteles.

In Biscuit (neu)	38 cm hoch	M.	38.—
„ Elfenbeinmasse	80 „ „	„	48.—
„ „	50 „ „	„	24.—
„ „	33 „ „	„	10.—
„ Gyps	80 „ „	„	24.—

Emballage extra.

Sämmtliche Grössen dieser Büste sind stets vorräthig, und kann der Versand derselben nebst dazu passenden Consoles und Postamenten (Holz, Gips u. Elfenbeinmasse) oder Säulen (Holz, schwarz) sofort bei Eintreffen der Bestellung stattfinden. (1)

Leipzig, im Mai 1880.

Carl B. Lorck, Kunsthandlung.

Verlag von Paul Bette, Berlin.

Die

Silberarbeiten

von

Anton Eisenhoit aus Warburg,

im Besitze der Grafen von Fürstenberg-Herdringen.

Herausgegeben von

Professor Dr. Julius Lessing,
Director der Sammlung des Kunstgewerbemuseums zu Berlin.

Zweite Auflage. Vierzehn Blatt mit 36 Abbildungen und drei Illustrationen im Text.

Folioformat. Preis in Mappe 30 Mark, in Leinenband 40 M. (2)

Soeben erschien:

Antiqu. Katalog No. 1, enth. **Kunst- und Kunsthandbücher, Kupferwerke, Reisen, Memoiren, Briefwechsel, Orientalia, fremde Sprachen, Varia.**

Interessenten belieben den Katalog, welcher gratis und franco versandt wird, zu verlangen.

Gleichzeitig empfehle mein reichhaltiges Lager von neuen und alten Kupferstichen (Grabstichelblätter), Original-Radirungen von Rembrandt, Waterloo etc.

Porträtsammlungen:
3000 Theologen, Gelehrte, Schriftsteller, Mathematiker, Philosophen, Historiker, Kritiker. 300 deutsche Kaiser, deutsche Fürsten. 100 Päpste.

Berlin W., Friedrichstr. 77. (7)

Paul Scheller's
Kunst- und Buchhandlung.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.

Reise eines Kunstfreundes durch Italien.
1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang. Nr. 34.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

3. Juni 1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die vierte allgemeine deutsche Kunstausstellung zu Düsseldorf.

Die Eröffnung der vierten allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Düsseldorf erfolgte am 9. Mai, gleichzeitig mit derjenigen der Provinzial-Gewerbeausstellung, welche die Räume geliefert und die deutsche Kunstgenossenschaft als Gast geladen hatte. Schon am 6. September 1878 hatte die Delegirtenversammlung beschlossen, unter diesen günstigen Bedingungen die Einladung des Komités der Düsseldorfer Gewerbeausstellung anzunehmen, um so mehr, da seit 1868, wo die dritte allgemeine deutsche Kunstausstellung das Wiener Künstlerhaus einweihte, der materiellen Schwierigkeiten wegen keine wieder zu Stande gekommen war. Die erste fand bekanntlich 1858 unter den glänzendsten Auspicien in München statt, sie entrollte in historischer Reihenfolge ein übersichtliches Bild von acht Decennien deutscher Kunst, von Asmus Carstens bis auf jene Tage; die Einweihung des Museums Walraf Richartz zu Köln 1861 gab die äußere Veranlassung zu der zweiten historischen Ausstellung, die Wiener 1868 gehörte dagegen schon gänzlich der Neuzeit an. Auch die diesjährige Düsseldorfer Genossin trägt ein ausgesprochen modernes Gepräge, jeder historische Anklang fehlt ebenso wie eine Eintheilung nach Schule, Richtung oder gar nach dem äußeren Erfolge der Meister, wie er in diesem Jahre bei der Anordnung des Pariser Salons leitendes Princip war. Wohl macht sich manche Lücke in Düsseldorf fühlbar, mancher Künstler ersten Ranges fehlt im Kreise, Deutsch-Oesterreich ist nur höchst spärlich vertreten, altbekannte Wandervögel dagegen fanden sich wieder ein, auch sind einzelne Gebiete der Malerei überraschend schwach repräsentirt, aber das Ensemble ist so harmonisch und so frei von jener sich im Münchener Glaspalaste breit machenden Parteilichkeit, daß der Gesammteindruck dieser Versammlung im engeren Kreise, fern von allen fremden Elementen, ein wohlthuender ist und bleibt.

Im Hauptgebäude selber ward der Kunst der Ehrenplatz eingeräumt, sie zählt, trotz ihrer gänzlichen Selbständigkeit, als 22. Gruppe im Programme mit, und so hat auch sie in dieser doppelten Eigenschaft, als Gast der Gewerbe-Ausstellung und als deren Glied, gleiches Anrecht an den äußeren Schmuck des Hauses. Die Gestaltung und die Raumvertheilung des nach dem preisgekrönten Entwurfe der Düsseldorfer Architekten Boldt und Frings überwiegend aus Holz erbauten Ausstellungs-Palastes entsprechen den an sie gerichteten Anforderungen in jeder Hinsicht. Der Terrainverhältnisse wegen ward die schmalere Westfront zur Hauptfront erhoben, und die 30 m. hohe, von vier Thürmen flankirte Kuppel überwölbt das in gediegener Einfachheit gehaltene Vestibül, in welches die Schlagadern des Verkehrs und zunächst zur Linken der Haupteingang zur vierten allgemeinen deutschen Kunst-Ausstellung münden. Der Vergleich zwischen dieser Eintrittshalle und dem in seinem bunten Aufputze einer Theaterdekoration nicht unähnlichen Vestibül des Münchener Glaspalastes 1879 fällt unbedingt zu Gunsten der Düsseldorfer Schöpfung aus. Da ist Alles frei und hell und jedes Ding an seinem Platze, ohne daß der herkömmliche Schmuck von Laubwerk, Wappenschildern und Fahnentrophäen fehlte; nur jene schwere,

plumpe Pracht von fadenscheinigen Gobelins und von allegorischen Gemälden ward mit Glück vermieden. An geeigneter Stelle kamen sowohl Draperien wie Bilder zur Verwendung, obgleich die aus tüchtigen Künstlern bestehende Kommission bei der inneren und der äußeren Ausschmückung des Gebäudes dem Stile der Renaissance den Vorzug gab.

Durch ein geschmackvoll mit Imitationen von Eichenholzschnitzwerk ausgestattetes Vestibül geht es dann zur Linken in die allgemeine deutsche Kunstausstellung, welche den ganzen südwestlichen Theil des Palastes, fast ein Drittel der linken Langhalle oder, in Zahlen ausgedrückt, 3000 von den 32000 □m. des Hauptgebäudes in Anspruch nimmt. Dieser Raum vertheilt sich auf achtzehn Gemächer, darunter fünf große Säle, welche zur Rechten und zur Linken mit tiefen Seitenkabineten in Verbindung stehen. Um ausgedehntere Wandflächen zu gewinnen und zugleich die unliebsame Zersplitterung der Aufmerksamkeit zu verhüten, wurden die Kabinete unter einander nicht verbunden, wodurch eine angenehme Abgeschlossenheit jedes einzelnen erzielt und die Wirkung der Gemälde bedeutend erhöht ward. Nur in den größeren Mittelsaal münden je zwei Eingänge, und das letzte Kabinet der Reihe steht seinerseits wieder in Verbindung mit einem die drei großen Kartons von Peter Janßen sammt einigen Oelgemälden umfassenden Raume, welcher den zweiten Ausgang zur Mittelhalle bildet. Als Beleuchtung war Oberlicht erwählt, dessen Kraft je nach Bedürfniß erhöht oder gemildert werden kann.

Die beiden ersten Säle sind der ziemlich dürftig vertretenen deutschen Plastik gewidmet, sie zählt nur 75 Nummern; Monumentalwerke im eigentlichen Sinne sucht man, drei Gypsmodelle zu weiblichen Kolossalstatuen abgerechnet, vergeblich, und kaum ein Drittel der ausgestellten Arbeiten ist in Marmor ausgeführt; fehlte nicht die ganze Plejade der tüchtigsten deutschen Meister, die Cauer, Kopf, der Koburger Müller und Zumbusch an der Spitze, so wäre man versucht, an trübe Zeiten für die deutsche Bildhauerei zu glauben. Der sich unmittelbar daran schließende mit der Hauptfront parallel laufende Langsaal beherbergt Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte, sowie einen Cyklus von Federzeichnungen von Heinrich Mücke und eine kleine Elite von Aquarellen, darunter farbenprächtige, meisterlich ausgeführte Blätter von Andr. Achenbach und Ed. Bendemann. Diese ganze Abtheilung zählt nur 113 Nummern. Der gemeinsam nicht mehr als 58 Nummern umfassenden, aus Architektur, Majolika und den Glasgemälden gebildeten Gruppe war ein eigener, Mitte Mai noch nicht eröffneter Saal in derselben Linie eingeräumt, so daß den 886 Oelgemälden fünfzehn Säle zur Verfügung blieben.

Da die gewaltigen, eine ganze Wand oder ein Kabinet für sich allein beanspruchenden Bilder diesmal keinen Druck auf die Anordnung übten, pflegten Raum, Beleuchtung und die Rücksicht auf die Umgebung die letzte Entscheidung über den jedem Gemälde anzuweisenden Platz zu fällen. Steffeck's „Sieger von Königsgrätz", das große Reiterbild König Wilhelms, welchen Vertreter aller Waffengattungen jubelnd, dankend und frohlockend umringen, empfängt den Besucher im ersten Sale, wo es den Ehrenplatz einnimmt. Camphausen's rühmlichst bekanntes Reiterporträt „Friedrich der Große inmitten seines Generalstabes" bildet im letzten Sale das Pendant desselben. Zu den Vorzügen der glücklich gewählten Raumverhältnisse und des guten, dem Kolorit merklich günstigen Lichtes gesellt sich der weitere Umstand, daß die vorhandenen Wandflächen dem von den eingesandten Kunstwerken beanspruchten Platze vortrefflich entsprachen; die altgewohnte Klage von zu hoch hängenden Bildern, fällt hier gänzlich weg. Selbst auf das Zusammenstimmen der einzelnen Gemälde ward vom künstlerischen Standpunkte Rücksicht genommen.

In Bezug auf den Kunstwerth der Beiträge stehen Düsseldorf und Berlin voran, in Bezug auf die Menge Düsseldorf und München, denen sich, in beider Hinsicht, Karlsruhe, Weimar, Dresden, Stuttgart, Hamburg, Königsberg, Frankfurt a/M. und endlich Wien anreihen, dessen Meister ihre Schöpfungen für die österreichische Kunstausstellung reservirten; nur Angeli, Tina Blau und Joseph Hoffmann fanden sich ein.

Eine Gesammtübersicht von dem gegenwärtigen Standpunkte der deutschen Kunst giebt Düsseldorf, der vielen Lücken wegen, leider nicht; der Korrespondent der „Indépendance" meint sogar, die 183 auf dem Marsfelde 1878 vereinten Werke der Malerei und der Plastik hätten sie besser repräsentirt als die tausend Nummern hier; aber sie fordert trotzdem zu interessanten Parallelen zwischen den einzelnen Meistern und deren Schulen auf. Ueberraschungen und Enttäuschungen reihen sich unvermittelt aneinander. Die deutsche Kunst hat in unseren Tagen Mark und Frische, nur fehlt ihr die Einheit der Bestrebungen und das große Centrum, welches Frankreich in seiner Hauptstadt besitzt, und die von dem Festredner bei der Eröffnung ausgesprochene Ansicht, jene Zeit, wo man von Münchener Kunst, von Düsseldorfer Romantik, von Berliner und Dresdener Schule gesprochen habe, liege hinter uns, wird durch einen Gang durch die Säle schlagend widerlegt. Die Technik hat große Fortschritte gemacht, allein jeder Meister wandelt den eigenen Pfad, und jede Akademie vertritt mehr oder weniger die Richtung des zeitweiligen Direktors. Auf den verschiedenen Gebieten der Malerei machen sich immer stärker ausge-

prägte Strömungen geltend. Das streng historische Geschichtsbild wird dürftig und verbrüdert sich häufig mit dem Genrebilde im weiteren Sinne, welches in Deutschland, gleich der Landschaft und der Marine mit all ihren Nebenzweigen, vortreffliche Vertreter besitzt, das Schlachtgemälde und die Reminiscenzen an den französisch-deutschen Krieg treten mehr in den Hintergrund, die Porträtmalerei liegt in guten Händen und nimmt, der Photographie zum Trotze, neuen Aufschwung, das Thierstück und das Stillleben sind nicht allein wohl repräsentirt, sondern sie finden im Durchschnitte auch leichter als die Genossen Käufer, nur das religiöse Gemälde vegetirt, von einigen genialen Vertretern abgesehen, ziemlich kümmerlich fort. Das Bestreben der Regierung, ihrer Pflicht als oberste Protektorin der Kunst gerecht zu werden, rief dagegen in jüngster Zeit einige in Düsseldorf vertretene Kompositionen von markiger Kraft ins Leben. Bezeichnend für die Zeitrichtung, trug bereits Mitte Mai eine Anzahl kleiner zierlicher Gemälde das für den Künstler beglückende Plättchen „Verkauft“: Tina Blau's köstlicher Strauß von „Frühlingsblüthen“ und Gregor von Bochmann's skizzenartig behandeltes farbenbuntes „Motiv aus Esthland“, zwei Genrebildchen aus dem häuslichen Leben von Wilhelm Großmann, der kleine Bauernhof von dem fröhlichen Münchener Realisten Kappis und zwei sorgfältig ausgeführte kleine Gemälde von Kotschenreiter, „Der Herr Förster“ und „Der Dorfmusiker“. Zu einem größeren Genre- oder Sittenbilde hatte sich bis zu dieser Epoche noch Niemand aufgeschwungen, und koloristisch vortrefflich gerathene Gemälde, wie der „Maitanz im Mittelalter“ von dem Münchener Adam, oder wie Vautier's „Vor der Gemeinderathsitzung“, Jordan's „Nach durchwachter Nacht“ oder Schulz-Briesen's „Untersuchung“ finden so rasch keine bleibende Stätte. H. B.

Kunstliteratur.

Arnold Houbraken's Große Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen. Uebersetzt von Dr. Alfred von Wurzbach. I. Band. (XIV. Bd. der Quellenschriften für Kunstgeschichte.) Wien, W. Braumüller. 1880. XVI u. 495 S. 8.

Lange Zeit hindurch besaßen die Forscher auf dem Gebiete der niederländischen Kunstwelt keine besseren Quellen als Karel van Mander für die älteren Perioden und Arnold Houbraken für das 17. und 18. Jahrhundert. Als die kritische Gegenwart beim Studium der Kunstwerke wahrnahm, daß sich diese mit den Angaben der genannten Kunsthistoriographen nicht immer deckten, mußte die Richtigkeit der biographischen Angaben stark bezweifelt werden. Kompilatoren, denen nur daran lag, aus drei fremden Werken ein viertes zusammenzuleimen, schrieben freilich alles Gegebene ohne Urtheil ab, und so ist es kein Wunder, daß eine Reihe von Büchern entstand, die mit merkwürdiger Uebereinstimmung dieselben Irrthümer harmlos weiter tragen. Die Irrthümer, den Werken der genannten beiden Autoren entlehnt, kamen zu Tage, als man begann, die Archive mit zu Rathe zu ziehen. Wird aber dieser Umstand die Werke Mander's und Houbraken's deswegen überflüssig machen? Keineswegs! Noch immer enthalten sie ein schätzbares Material, das theils durch die Künstlerwerke, theils durch archivalische Studien als der Wahrheit entsprechend beglaubigt ist, oder das durch innere Kriterien vom Irrthum freigesprochen wird. Darum ist eine Aufnahme von Houbraken's „Schouburgh“*) in die Wiener Sammlung der „Quellenschriften für Kunstgeschichte“ wohl begründet, und eine Uebersetzung des Werkes ins Deutsche wird auch Vielen willkommen sein, da es nicht Jedermanns Sache ist, sich mühsam das Gesuchte aus der Originalsprache zusammen zu lesen. A. v. Wurzbach, der sich der keineswegs geringen Mühe unterzog, Houbraken's Werk bei uns heimisch zu machen, sieht wohl ein, wie er in der Vorrede sagt, daß eigentlich van Mander's Malerbuch hätte vorangehen sollen als das bedeutendere und wichtigere, aber es stellten sich ihm dabei unüberwindliche sprachliche und exegetische Hindernisse in den Weg. Sehen wir nun zu, wie er uns Houbraken's „Schouburgh“ zurecht gelegt hat!

Arnold Houbraken ist am 28. März 1660 zu Dordrecht geboren; er selbst war Maler und kam erst 1715 auf den Gedanken, Alles, was er über seine künstlerischen Landsleute in Erfahrung bringen konnte, niederzuschreiben und der Nachwelt zu übermitteln. Er wollte gleichsam eine Fortsetzung des Malerbuches von van Mander bringen. Die Art und Weise, wie er das Material sammelte, giebt uns darüber Aufschluß, wie sich Irrthümer, und oft die unglaublichsten, in seine Berichte einschleichen konnten. Wir müssen aber gleich voranschicken, daß er nicht absichtlich Falsches bringt; daß er die mannigfachen, mehr oder weniger pikanten Anekdoten und Geschichten, womit er seine Erzählung würzt, nicht selbst erfunden hat. Er hat sie vielmehr in den Künstlerkreisen als lebendige Tradition vorgefunden und kann sie nicht verschweigen, um „sein Buch seinen Zeitgenossen schmackhafter zu machen.“ Was man ihm vorwerfen kann, ist der Mangel an Kritik in der Bearbeitung der verschiedenen Angaben und Nachrichten. Zuweilen schleicht sich

*) „Schaubühne“ hätte Wurzbach das Wort übersetzen sollen.

übrigens doch ein kleiner Zweifel in die Wahrhaftigkeit seiner Berichterstatter ein: so, um ein Beispiel anzuführen, bei den beiden Ostade. Mit Vorsicht schreibt er: Adriaen und Izaak van Ostade waren Beide, wenn ich gut unterrichtet bin, Lübecker von Geburt. Houbraken's Nachschreiber gingen minder skrupulös vor; Nagler, Müller und unzählige Andere sagen kurzweg: Ostade, geboren in Lübeck, als ob sie an seiner Wiege gestanden hätten. Fand ich doch Ostade's Werk in einer öffentlichen Sammlung auf Grundlage von Nagler in der deutschen Abtheilung aufgestellt! Wie hartnäckig ein eingewurzelter Irrthum ist, beweist manches neuere Werk, in welchem Ostade auch noch als Lübecker figurirt, obschon van der Willigen längst den Irrthum aufgeklärt hat. Vielleicht ist Houbraken auch zu entschuldigen, weil er noch vor Vollendung seines Werkes starb und darum nicht die letzte Feile an dasselbe anlegen konnte, die wohl noch manches Unebene getilgt hätte. Da er übrigens nicht ohne genauere Sachkenntniß die Kunstwerke beurtheilt, so wird sein Werk immerhin auch heute noch brauchbar bleiben. Selbst über die Grenzen seines Vaterlandes verfolgt er mit Aufmerksamkeit die Werke der Künstler; so z. B. führt er von M. Willemans (damit ist der „schlesische Raffael“ Willmann gemeint) zwei große Bilder zu Wratislau (Breslau) an, die Urtheile Salomon's und des Cambyses, die in der That von diesem Maler für den Rathhaussaal daselbst gemalt waren (s. Dlabacz).

Die Uebersetzung ist bei aller Genauigkeit so fließend, daß man beim Lesen nirgends an dieselbe erinnert wird. Daß ermüdende Abhandlungen, die mit dem Zwecke des Buches in keiner innigen Verbindung stehen, ferner die vielen eingestreuten Gedichte, die wohl für die Zeitgenossen und Landsleute Houbraken's, aber nicht für uns von Bedeutung sind, in der Uebersetzung weggelassen wurden, finden wir ganz gerechtfertigt. Dadurch ist es auch möglich geworden, die drei Bände der holländischen Ausgabe in einen zusammenzuziehen. Die Verzeichnisse machen das Buch zu einem praktischen Nachschlagewerke. Das eine derselben verzeichnet die 2000 in Houbraken's Buch erwähnten Persönlichkeiten; das zweite giebt eine geographisch geordnete Uebersicht aller Städte und Länder, in welchen die im Buche erwähnten Künstler geboren wurden, lebten oder starben; das dritte ordnet die niederländischen Meister nach den vorzugsweise behandelten Darstellungsgebieten und Kunstarten. Mit besonderer Spannung sehen wir dem zweiten Bande entgegen, welcher die Noten zu Houbraken's Werk und eine durch Quellenforschung erzielte Berichtigung der Irrthümer desselben bringen soll. Dadurch wird uns erst der Schlüssel zum Gebrauch und zum besseren Verständniß des Buches geboten werden.

J. E. Wessely.

Theodore Wechniakoff, Histoire naturelle des beaux types féminins et de la Beauté. Ière livraison. St. Pétersbourg 1879. 8. 77 p.

Die erste Lieferung bringt die Einleitung und stellt als Aufgabe der „Naturgeschichte der weiblichen Schönheit“ das Studium zweier Klassen von „Phänomenen“ auf. Es sollen weibliche Schönheitstypen der weißen Race und ihrer Ableger in Amerika und Afrika betrachtet werden, welche in sich die fundamentalen Gruppen der charakteristischen Merkmale vereinigen, und zwar die morphologischen, physiognomischen und histologischen, oder auch solche Typen, bei welchen eine dieser Richtungen in hervorragendster Weise sich zeigt, ohne daß die anderen unter einem „minimum convenu“ sind. Sodann aber handelt es sich darum, nachzuweisen, in welcher Weise in den verschiedenen Epochen jede der Gruppen der charakteristischen Merkmale der weiblichen Schönheit auf die Künstler und die Leute von Geschmack gewirkt hat: „étude de la beauté comme phénomène psychophysiologique, comme impression sensuémotive et psychomotrice, excitant à la reproduction imitative extérieure des caractères de la beauté.“ Dieses Studium soll unter dem ikonographischen, historisch-geographischen und physiologischen Gesichtspunkte stattfinden. Wir bezweifeln sehr, ob mit all diesen hochklingenden Namen, ja selbst ob mit der Sache irgend etwas gefördert wird, auch wenn sie in das Stadium der Verwirklichung treten sollte. Der Charakter der Publikation scheint, soweit sich nach der Ankündigung urtheilen läßt, ein unwissenschaftlicher, ja selbst die nothwendigen Kenntnisse keineswegs garantirender zu sein. Schon die Wahl des Stoffes trägt etwas von französirender Pikanterie an sich, die wenig Vertrauen erweckt.

V. V.

Costumes des Femmes de Strasbourg (XVIIe et XVIIIe Siècles). Quarante-Six planches dessinées d'après des documents de l'époque par Ad. Seiboth. Strasbourg, R. Schultz et Comp. 1880. 8.

Eine Sammlung von Straßburger Frauentrachten aus dem 17. und 18. Jahrhundert, aus seltenen alten Kostümwerken gezogen, und sowohl für die Lokalgeschichte der Stadt als auch für Kostümkunde im Allgemeinen von mannigfachem Interesse. Die Darstellungsweise, vorwiegend einfach in Umrissen und in Schwarzdruck, macht auf höhere künstlerische Wirkung keinen Anspruch. Farbenangabe und ein kurzer erläuternder Text wären zu wünschen. Es kommen nur fünfzig Exemplare in den Handel. — Eine zweite Folge, mit den Straßburger Männertrachten derselben Epoche, wird in Aussicht gestellt. *

R. B. **Hirth's Liebhaber-Bibliothek**. Dr. Georg Hirth in München, welcher durch die Herausgabe des in die weitesten Kreise gedrungenen Formenschatzes der Renaissance sich große Verdienste um die künstlerische Bildung des Volkes erworben und seinen Namen schnell populär gemacht hat, beginnt soeben ein neues großes Unternehmen, welches Viele erfreuen und gleichfalls sein Theil zur Popularisirung der Kunst beitragen wird. Es ist dies die „Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduktionen“, welche getreue, mit Hilfe der Zinkotypie auf der Buchdruckerpresse hergestellte und daher sehr billige Nachbildungen der bedeutendsten, jetzt seltenen und deshalb theuren Originaldrucke des 16. und 17. Jahrhunderts, wie die Werke von A. Dürer, Virgil Solis und Jost Amman, den Todtentanz und das alte Testament von Holbein, den Weiskunig, den Theuerdank, alte Trachtenbücher, eine kleine Prachtbibel und vieles Andere enthalten wird. Der kunst- und kulturhistorische Werth dieser Publikation bedarf keiner näheren Erläuterung. Als erstes Bändchen der Sammlung ist Jost Amman's „Frauen-Trachtenbuch“ soeben erschienen. Die Treue der Nachbildung desselben entspricht den strengsten Anforderungen.

* **Inventar der Kunstdenkmäler in Ostpreußen**. Der Provinzial-Ausschuß von Ostpreußen hat beschlossen, ein reich illustrirtes beschreibendes Verzeichniß der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen zu veröffentlichen, hat reichliche Mittel für diesen Zweck bewilligt und den Professor R. Bergau in Nürnberg, einen geborenen Königsberger, der mit der Ausarbeitung eines ähnlichen Werkes

über die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg seit längerer Zeit beschäftigt ist, mit der Ausführung dieser großen Arbeit beauftragt.

Nekrologe.

Ernst Willers †. Am 1. Mai Mittags ist in München einer der Altmeister der dortigen Kunst, der großherzoglich oldenburgische Hofmaler Ernst Willers, nach längerem schweren Leiden im 79. Lebensjahre gestorben. Er war noch einer der Koryphäen aus König Ludwig's Zeit und nur um ein Weniges jünger als Ernst Förster, der gleich ihm noch jener denkwürdigen Periode deutscher Kunst angehört und vor Kurzem das achtzigste Lebensjahr zurücklegte.

Willers war am 11. Februar 1802 zu Vegesack im Großherzogthum Oldenburg geboren, begann seine Vorbildung in Oldenburg, wendete sich aber schon gegen 1820 nach Düsseldorf, wo er vornehmlich den Unterricht von Cornelius und Mosler genoß und mit Eduard Bendemann, Wilhelm Kaulbach, Theodor Hildebrandt, K. F. Lessing und J. W. Schirmer freundschaftlich verkehrte und nach dem Höchsten strebte.

Von Düsseldorf siedelte Willers auf einige Jahre nach Dresden über und fand in dem trefflichen Johann Christian Dahl Lehrer und Vorbild. Sein Aufenthalt in München, der sich an jenen in Dresden anschloß, bildete den Uebergang zu Italien, das seine zweite Heimat wurde. Von den sechsundzwanzig Jahren, die er in jenem Lande verlebte, trifft die weitaus größere Anzahl auf die ewige Stadt, wo Johann Christian Reinhart, Josef Anton Koch und v. Rhoden den weitestgehenden Einfluß auf ihn gewannen. Ebendort verband ihn innige Freundschaft mit Karl Rahl und Karl Rottmann. Willers war kein Maler, dessen Lebensweg von Atelier und Kneipe abgeschlossen wurde; er verkehrte viel mit Karl Vogt, Friedrich Hebbel und blieb, als Victor Josef v. Scheffel schon längst aufgehört hatte, sein Schüler zu sein, noch bis an sein Lebensende mit ihm in anregendem Briefwechsel.

Von Rom aus unternahm Willers einen längeren Ausflug nach Sicilien und besuchte im Auftrage seiner heimischen Regierung zweimal Griechenland. Der Zweck dieser Reisen war einerseits seine weitere künstlerische Ausbildung, andererseits das Sammeln von Studien für die Ausführung von Aufträgen, mit denen ihn die Regierung betraut. In Athen und Theben traf er mit seinen Freunden Rahl und Rottmann zusammen, die sich gleich ihm herzlich des Wiedersehens freuten. Während seines Aufenthaltes in Rom erhielt Willers einen Ruf an die neuorganisirte Kunstschule, schlug denselben jedoch ohne Bedenken aus, um kurze Zeit danach, im Jahre 1863, nach Deutschland zurückzukehren und sich in München niederzulassen, wo er bis zu seinem Ableben thätig war.

Vor wenigen Jahren noch sah und bewunderte man in den Münchener Lokalkunstausstellungen prächtige, im großen Stil gehaltene, mit wunderbarer Energie durchgebildete Kreide- und Kohlenzeichnungen von Willers' Hand: mächtige Waldbaumpartien aus Rom und Ariccia, Olevano und Tivoli, aus Sicilien und Griechenland, welche in ihm einen der vorzüglichsten Landschafter der älteren, jetzt nur noch in der Tradition lebenden Schule erkennen lassen.

Willers barg unter etwas derber Außenseite eine vielseitige Bildung und ein treffliches Herz, das treu an seinem großen Vaterlande hing und Jedem sich öffnete, der Rath und That nöthig hatte. Wie er selber gern mit jüngeren strebenden Künstlern verkehrte, so fanden sich diese von dem jovialen, biederen Herrn lebhaft angesprochen, dessen Porträt u. A. Eduard Grützner im „Klosterstübchen" und im „Jägerlatein" — an dem langen grauen Bart und der Adlernase unter den klugen funkelnden Augen kenntlich — angebracht hat.

Carl Albert Regnet.

Kunstgeschichtliches.

Kunstgeschichtliche Bemerkungen aus dem Antiquariat. Nagler in den Monogr. III, p. 777 giebt unter Nr. 1850 ein Monogramm [Monogramm] und sagt dazu: „Das Monogramm wurde früher auf Adam Fuchs gedeutet, an welchen aber nicht zu denken ist. Andere verfielen auf Jacopo Franco, allein auch dieser Meister kann sein Recht nicht begründen." Franco kann es freilich. Im Verlag von Bern. Giunta in Venedig erschien 1587 ein Buch mit gestochenem Titel: Rosario della Sanctissima V. Maria, wahrscheinlich neue Auflage des anonym erschienenen Werkes von Alb. da Castello o Praed.: Rosario della gloriosa V. M., das 1521 die Approbation erhielt, 1522 zum ersten Male und, wie es scheint, 1548 zum letzten Male bei Ravani in Venedig mit Holzschnitten und Randbordüre gedruckt wurde. Die Ausgaben von 1524 und 1548 besitze ich. Von dem Juntadrucke 1587 habe ich den gestochenen Titel und eine Serie von Stichen, in zwei Exemplaren, welche theilweise auf der Rückseite bedruckt sind. Der Titel hat die Jahreszahl und die Inschrift „Giacomo fráco fect." Die folgenden Blätter sind theils ohne Namen und Zeichen, theils mit dem obigen Monogramm. Das dürfte überzeugend sein. — In Venedig kommt 1598 eine Kunst-Verlagsfirma Giacomo Franco vor, z. B. in Gios. Rocaccio, Viaggio da Venetia a Constantinop. Da einmal von Nagler's Monogrammenwerke die Rede ist, so möchte ich noch bemerken, daß es sehr zweckmäßig wäre, wenn der Verleger die im Werke vorkommenden Monogramme in Form von Tableaux zusammengestellt nochmals abdrucken ließe. Das Aufsuchen würde durch solche Tableaux außerordentlich erleichtert, und die Brauchbarkeit des Werkes sehr erhöht werden.

Ludw. Rosenthal.

Pellegrino da San Daniele. Als ich im vergangenen Jahre, im Geleit des Barons von Czoernig, des ehemaligen hochverdienten Präsidenten der k. k. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Aquileja besuchte, machte mein verehrter Freund mich auf ein ausgedehntes Altarwerk aufmerksam, das hinter dem Hochaltar in der Apsis hoch an der Wand, den Blicken schwer erreichbar, verstaubt und vielfach beschädigt hing. Ich erkannte in dem ansehnlichen Werke, das Crowe-Cavalcaselle entgangen zu sein scheint und bisher nirgends gewürdigt worden ist, sogleich eine Schöpfung Pellegrino's da S. Daniele und habe sie als solche in meiner Gesch. der ital. Malerei II, 590 besprochen. Baron Czoernig's unermüdlichen Bemühungen ist es gelungen, in Wien an entscheidender Stelle dahin zu wirken, daß das würdige Werk zur sorgfältigen Herstellung dorthin gesandt werde, da es sonst seinem sicheren Untergange anheimgefallen wäre. Nun erhalte ich eben eine Zuschrift des verehrten Mannes, welche meldet, daß nach Abnehmen des Bildes von der Wand man auf der Rückseite folgende Inschrift gefunden habe:

Hoc opus pinxit
Magister Peregrinus pictor
Utinensis filius
Quondam Magistri
Baptiste.
A. 1503.

Ich freue mich nicht blos über die Bestätigung meiner Vermuthung, sondern mehr noch über die Rettung eines ausgezeichneten Werkes von einem Künstler, dessen Tafelbilder bekanntlich zu den seltensten gehören. Das Bild hat durch Vernachlässigung gelitten, bedarf aber nur einer sorgfältigen Reinigung und der Wiederherstellung einer Anzahl meist kleinerer, an sich wenig erheblicher Verletzungen, um sammt dem prächtigen geschnitzten alten Rahmen im ursprünglichen Glanze zu erstehen. Ich möchte aber ungern sehen, daß das Bild in seinen abgelegenen Winkel zurückkehre, wo es so gut wie verloren und verschollen sein würde. Möchte man es doch in Wien einer öffentlichen Sammlung einverleiben, wo alle Welt sich daran freuen kann!

W. Lübke.

Konkurrenzen.

F. O. S. **Teatro olimpico zu Vicenza.** Zur dreihundertjährigen Gedächtnißfeier des Todes ihres großen Bürgers und Architekten Andrea Palladio — er starb in Vicenza im August 1580 und war dort geboren im Jahre 1518 — hat das Municipium von Vicenza eine Konkurrenz für die einheimischen Ingenieure und Architekten ausgeschrieben zur Erlangung von Plänen für eine Façade des berühmten Teatro olimpico, das 1580 noch von Palladio selbst begonnen und bis 1584 vollendet wurde. Es ist nur ein Innenbau, dessen bekanntlich ganz im antiken Geiste concipirter Zuschauer- und Bühnenraum mit seiner reich geschmückten, von barocken Zuthaten nicht ganz freien Säulenarchitektur, deren weite Thore den Blick in perspektivisch angeordnete Straßenzüge öffnen, einen durchaus monumentalen Eindruck hinterläßt, und dies trotz des einfachen, bemalten Holzmaterials. Die längs des Bacchiglione stehenden Häuser sollen niedergelegt und dadurch ein Platz geschaffen werden, an dem sich die ganz im Stile Palladio's zu denkende Front erheben soll, so daß das einheitliche, festliche Gepräge der Stadt Palladio's auch weiter gewahrt wird. Bei sonst geringen Ansprüchen an die Konkurrenten — es ist eigentlich nur ein geometrischer Façaden-Aufriß im Maßstab von 1 : 100 verlangt — ist als Preis auch nur eine Medaille im Werthe von 200 Lire nebst Ehrendiplom ausgesetzt.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **In der Permanenten Bau-Ausstellung zu Berlin** präsentirt sich dem Beschauer seit Anfang dieses Monats als letzte Gruppe der durch das vorjährige Preisausschreiben hervorgerufenen kunstgewerblichen Konkurrenzarbeiten eine Reihe in gebranntem Thon ausgeführter, für Vestibüle, Gewächshäuser oder ähnliche Räume bestimmter Fontainen, die, da der ursprüngliche Einlieferungstermin für die betreffende Aufgabe einen beträchtlichen Aufschub erfuhr, erst jetzt zur Einsendung gelangten. Es sind im Ganzen fünf Arbeiten, von denen freilich die von der Mattern'schen Thonwaarenfabrik zu Groß-Glogau gelieferte auf eine nähere Berücksichtigung kaum Anspruch erheben kann, während die übrigen als verdienstliche und zum Theil sehr interessante Leistungen moderner Keramik eine desto eingehendere Beachtung verdienen. Bei stattlichen Verhältnissen zeichnet sich unter denselben die nach einem Entwurf des Baumeisters Hartung von dem Bildhauer A. Brasch zu Berlin in kräftigen Renaissanceformen modellirte Fontaine, die allerdings mehr zur Aufstellung im Freien als im geschlossenen Raum geeignet erscheint, durch eine geschickt abgewogene, schwungvolle Linienführung und durch reichen und trefflichen plastischen Schmuck ebenso aus, wie durch die tüchtige Behandlung des Materials, einer röthlichgelben Terrakotta mit diskret vertheilten friesartigen Ornamentstreifen auf vertieftem lichtblauen Grunde, die sowohl das breit ausladende, von vier Balustern gestützte Becken umsäumen, als auch in dem von diesem etwas massigen Unterbau getragenen leichteren oberen Aufsatz wiederkehren. Noch bemerkenswerther aber als diese auf die Glasur vollständig verzichtende Arbeit ist die durchweg mit farbigen Glasuren in der denkbar mannigfachsten Nüancirung der Töne überzogene und durch theilweise Vergoldung in ihrem Effekt noch gesteigerte Fontaine der Magdeburger Thonwaarenfabrik, vormals Dumigneau, die sich auf weitaus mäßigere Dimensionen beschränkt und in dem ganzen Aufbau wie in der Durchbildung der Details ein für einen behaglichen Innenraum vorzüglich passendes Zierstück darstellt. Ihre fast üppige Dekoration mit einem den Fuß des auf achtseitiger Basis ruhenden Beckens umziehenden Fries muschelblasender Tritonenknaben, mit Blumengehängen, Farrenkräutern und Wasserpflanzen, Muscheln, Vögeln, Delphinen, Fischen und allerhand anderem Gethier in einer einigermaßen an die Palissywaare erinnernden Nachbildung der Natur, ist trotz einzelner Mißgriffe in der Behandlung als ein höchst erfreulicher Fortschritt keramischer Technik zu begrüßen und würde noch ungleich glücklicher wirken, wenn ein Uebermaß weichlicher Töne vermieden wäre, durch welche die koloristische Stimmung des anmuthigen Werkes, trotz einzelner in dieser Hinsicht sehr gelungener Partien, doch im Ganzen der rechten Kraft und Tiefe verlustig geht. Dem bekannten March'schen Etablissement zu Charlottenburg entstammen sodann noch zwei nach Entwürfen des Architekten K. Grunert von dem Bildhauer Brasch modellirte Arbeiten von tadelloser technischer Vollendung und zum mindesten anziehend origineller Erfindung, die durch geschickte Kombination glasirter und unglasirter Theile den gefälligsten Effekt erzielen. In beiden wird das mäßig ausladende Becken durch vier kurzstämmige Säulchen mit Blattwerkkapitälen gestützt, die einen durchgehenden Mittelschaft zwischen sich einschließen. Der letztere steigt sodann in der ursprünglichen Komposition als Träger einer zweiten flachen Schale in elegant gezeichneter Silhouette hoch und schlank empor, wobei der ganze Aufbau allerdings die durch einen geschlossenen Raum von nicht allzu großer Höhenausdehnung gegebenen Bedingungen kaum genügend in Betracht zieht, während die zweite Fontaine, in der den oberen kandelaberartigen Theil jenes Schaftes eine von Calandrelli modellirte Kindergruppe ersetzt und zur Herstellung des Gleichgewichtes mit den nun breiteren oberen Massen sich zwischen den unteren Säulchen vier sitzende Greifen einfügen, wieder die ruhige Geschlossenheit und die klare Entwickelung des gesammten Aufbaues vermissen läßt, durch die jene andere Anlage ihren vorzüglichsten künstlerischen Reiz gewinnt. — Von der Beurtheilungs-Kommission ist der erste Preis von 500 Mk. der Magdeburger Thonwaarenfabrik, vormals Dumigneau, der zweite von 300 Mk. dem Bildhauer Brasch, der dritte von 200 Mk. dem March'schen Etablissement, und zwar für die in strengeren architektonischen Formen gehaltene, den ersten Gedanken des erfindenden Künstlers verkörpernde Komposition zugesprochen worden. Der das Urtheil motivirende Bericht wird, wie bei den früheren Konkurrenzen gleicher Art, demnächst im Druck erscheinen und den betheiligten Ausstellern sowie sonstigen Interessenten durch das Kunstgewerbe-Museum zugesandt werden.

A. R. **Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin** hat am 9. Mai seine Jahresausstellung eröffnet. Zum ersten Male ist ihm das provisorische Ausstellungsgebäude auf der Museumsinsel überlassen worden, dem wenigstens der Vorzug einer reichlichen Beleuchtung nicht abzusprechen ist. Freilich können die Produkte vieler malenden Damen ein allzu helles Licht nicht gut vertragen, und auch in diesem Jahre wäre den meisten Bildern, trotzdem das Durchschnittsniveau gegen frühere Jahre erheblich höher geworden ist, ein bescheidenes Halbdunkel wohlthätiger gewesen. Wenn man die ausgestellten 300 Oelbilder nach einer Skala arrangiren wollte, würde dieselbe sich ungefähr so ausnehmen: Stillleben (Blumen, Früchte u. s. w.), Landschaft, Studienkopf, Porträt, Genrebild, Historie. Es bleibt also immer das alte Verhältniß: die Blumenmalerei und was dazu gehört ist dasjenige Feld, auf welchem den malenden Damen die reichsten Lorbeeren blühen. Auf der Berliner Ausstellung sind dieselben von zwei auswärtigen Künstlerinnen gepflückt worden: von Frl. Anna Peters in Stuttgart und Frl. Helene von Preuschen in Karlsruhe. Die erstere hat ein Arrangement von südlichen Blumen, die in herrlichster Farbenpracht strahlen, und ein Vogelnest mit blauen Eiern zu einer ungemein zarten Harmonie vereinigt. In der Feinheit der Pinselführung, die mit dem Blüthenstaube der Natur wetteifert, giebt sie den berühmtesten holländischen Blumenmalern nichts nach. Helene von Preuschen

hat einen hohen, von einem reichen Bronzerahmen eingefaßten Ofenschirm mit einem Stillleben dekorirt, welches sie „Aus dem Harem“ nennt. Auf einem mit Perlmutter inkrustirten Tische steht eine polirte kupferne Kanne und ein Kessel aus demselben Metall. Daneben liegt ein weißes, goldgesticktes Gewand, ein reich ornamentirter Dolch, und auf dem Kessel sitzt ein großer Ara, dessen blaues und gelbes Gefieder mit dem dominirenden Kupferroth einen prächtigen Farbenakkord abgiebt. Die malerische Technik der Dame ist von erstaunlicher Bravour, der Farbenauftrag breit und energisch. In der Wiedergabe des metallischen Glanzes erreicht sie fast den Franzosen Vollon, der wohl das Höchste bezeichnet, was in dieser Art von Imitation geleistet worden ist. Von den Berliner Künstlerinnen hat Klara Lobedan das Bedeutendste auf dem Gebiete des Stilllebens geliefert, schon dadurch, daß sie durch eine originelle Komposition von der breiten Heerstraße abgewichen ist. Um eine in eine Mauer eingelassene Brunnenschaale, über der sich eine steinerne Maske erhebt, ist ein Kranz von Weintrauben und üppigem Weinlaub arrangirt. Auch diese Dame hat sich bereits zu einer anerkennenswerthen Freiheit und Breite in der malerischen Behandlung emporgeschwungen. Frau Begas-Parmentier, die ausgezeichnete Landschaftsmalerin, welche durch eine ihrer stimmungsvollen, tief melancholischen Landschaften süditalienischen Charakters vertreten ist, gehört nur durch ihren Wohnsitz Berlin an. Ihre künstlerische Ausbildung hat sie in Wien erhalten. — In zweiter Linie sind Klara Oemicke als Porträtmalerin, Marie v. Keudell und Lina v. Perbandt als Landschaftsmalerinnen und Marie Remy und Helene v. Fischer als Blumenmalerinnen mit Auszeichnung zu nennen. — Ein Zimmer der Ausstellung ist mit Landschaften und Studienblättern der jüngst verstorbenen Antonie Biel gefüllt, die sich vornehmlich durch Marinen von der Ostseeküste einen Namen gemacht hat. Ihr schlichtes Talent tritt in den von tiefer, wahrer Empfindung zeugenden Naturstudien am unmittelbarsten zu Tage. Mit dem Vereine ist auch eine Zeichenschule verbunden, deren Thätigkeit durch eine große Anzahl von Blättern nach den üblichen Kreidezeichnungen, nach stereometrischen Körpern, nach Gypsbüsten und nach dem lebenden Modell veranschaulicht wird. Die Landschaftsklasse, welche unter der Leitung des trefflichen Professor Karl Scherres steht, hat die erfreulichsten Resultate aufzuweisen.

F. **Kunstgewerbemuseum in Berlin.** Neben der an dieser Stelle bereits erwähnten stattlichen japanischen Sammlung des Herrn von Gutschmidt ladet jetzt noch eine zweite, in erster Linie für die Frauenwelt interessante Ausstellung zur Besichtigung ein. Sie umfaßt eine ansehnliche Auswahl der gediegensten weiblichen Handarbeiten aus dem von Frau Dr. Maria Meyer zu Hamburg geleiteten Atelier für Kunststickerei 2c. und rechtfertigt in vollem Maaße die rühmliche Anerkennung, die den Leistungen desselben bereits anderwärts zu Theil geworden ist. Vor allem sind es die in der reichsten Mannigfaltigkeit vorhandenen, meist überraschend effektvollen Leinenstickereien, die um der Schönheit der einzelnen Muster wie um der durchgängig meisterlichen Ausführung willen als geradezu unübertrefflich bezeichnet werden müssen. Aber auch die minder zahlreichen Proben verschiedener anderer Arten der Kunststickerei, neben denen ferner noch als zierliche Beispiele einer neuerdings mehrfach von Frauenhand ausgeübten Kunstfertigkeit einige geschickt in Zinn geätzte und zum Theil verkupferte Teller zu bemerken sind, tragen dasselbe erfreuliche Gepräge stilvoller Haltung und vornehmer Solidität und sind in ihrer geschmackvollen Erscheinung ganz dazu angethan, sowohl den Besucherinnen der Ausstellung dankenswerthe Anregungen zu gewähren, als dem genannten Institut auch aus den Kreisen des Berliner Publikums neue Freunde zuzuführen.

Vermischte Nachrichten.

* **Illustrationen zu Shakespeare's Wintermärchen.** Das Drama des großen englischen Dichters hat einen neuen glücklichen Illustrator gefunden in Leopold Bode, welcher auf Bestellung des Herrn Julius Beer in London für dessen Privathaus einen Cyklus von Aquarellen zu der Dichtung malte. Die Blätter waren kürzlich im Darmstädter Museum ausgestellt und erfreuten sich beim Publikum wie bei der Kritik sehr beifälliger Aufnahme. Ein Berichterstatter im Darmstädter Tageblatt (Heinrich Becker) macht über das Verhältniß der Bilder zu Shakespeare's Drama folgende Bemerkungen: „Shakespeare's „Wintermärchen“ ist das einzige von den älteren klassischen Stücken, bei denen der Autor sich erlaubt hat, die Grenze, welche die Aesthetik zwischen Roman und Drama gezogen hat, zu überspringen. Im Roman können wir, weil wir die Personen nicht leibhaft vor uns sehen, der Erzählung des Dichters folgen und einen Menschen allmälig vor uns wachsen, das Kind zum Mann reifen, den Greis noch von uns scheiden sehen. Das können wir im Drama nicht, weil der Mensch, wie er im ersten Akt uns vorgeführt wird, eine Stunde später nicht als ein gänzlich anderer erscheinen kann, ohne uns die ganzen Begriffe von Wirklichkeit zu zerstören. Ein Kind im 3. Akt auf die Bühne bringen und im 4. Akt als Jungfrau verwandeln sehen, das geht so sehr gegen unsere natürliche Anschauung, daß uns kein Hülfsmittel, auch wenn die „Zeit“ in einem Chorgesang uns darüber hinweg tragen will, den Widerspruch löst. — Shakespeare versucht nun das Unmögliche; er hat auch den Spalt überbrückt, aber nicht durch den eingeschobenen Epilog zum 3. Akt, sondern durch die Handlung. Er läßt im 3. Akt so ungeheure Dinge vor unseren Augen geschehen, — den Prinzen sterben, die Königin todt dahin sinken, den König, in Reue zerknirscht, ewige Buße geloben, — daß wir fühlen, solche Konflikte können nicht in dem Rahmen der zwei letzten Akte auf gewöhnliche Art gelöst werden. Er bringt deshalb im 4. Akt eine ganz neue Geschichte von ganz neuen Personen, die wir nur einmal flüchtig vorher sahen, als gehörten sie kaum zum Stück. Aus der Königsburg von Palermo bringt er uns in die böhmischen Wälder zu dem simplen Fest einer Schafschur. Mit Schnurren und derben Späßen bringt er die Schäferknechte herein, um uns zu zeigen, wie wenig zu dem Menschenglück gehört, wenn die Menschen nur genügsam sind. Daraus läßt er die zarte Blume Perdita emporwachsen, die mit feinerem Sinne sich aus dem rohen Leben erhebt und dem Besitzer aller Reichthümer, dem Königssohn Florizel, ein Glück zeigt, was er in seiner Burg nicht zu finden vermag. Indem er dann den Ahnenstolz des Vaters erweckt und das Glück der Liebenden zu zerstören droht, führt er uns zu dem Punkte, an dem wir glauben: nur ein außergewöhnliches Ereigniß vermag diese Gegensätze zu lösen. Somit bringt er das fliehende Paar und den verfolgenden Vater nach Sicilien und läßt hier durch Wiederfinden des verloren geglaubten Königskindes und Wiedererwachen der todt geglaubten Königin den Ahnenstolz besiegen und den büßenden König Leontes wieder Ruhe und Frieden finden. — Shakespeare hat hiermit das Unfaßliche faßbar gemacht: er hat ans Ungeheure uns gewöhnt und damit die Phantasie für die Ausgleichung anscheinender Gegensätze empfänglich gemacht. Er selber hat diesen Kunstgriff nur einmal in seinem Leben gebraucht, nie wieder, weil man selbst mit der menschlichen Phantasie nicht scherzen soll. Trotz alledem würde sein Drama unlogisch erscheinen, wenn ein Maler gerade so die Scenen malen wollte, wie Shakespeare sie folgen läßt. Der Maler kann keinen Chorus „Zeit“ einschieben und nicht durch Nebengeschichten die Hauptgeschichte erklären; er muß, will er eine Bilderreihe durch sich selber erklären, die Hauptfiguren vom Anfang zum Ende durchlaufen lassen und durch die Aehnlichkeit der Personen und Verwandtschaft der Handlung dem Beschauer die Bilder begreiflich machen. Ich erinnere hier nur an die Bilder aus der Leidens-Geschichte Christi, an die s. g. Stationen, die so oft von Malern und Bildnern zum Vorwurf genommen wurden, weil sie hier durch Kenntlichkeit der Hauptperson und die sich natürlich entwickelnde Handlung zu dem Beschauer verständlich sprechen konnten. In diesem Sinne hat Bode die Bilder gemalt. Er stellt die fünf Akte in sieben Scenen dar. In den vier ersten zeigt er den Abschied des Polyxenes von Hermione und Leontes, die Verstoßung der Hermione, die Präsentation des neu geborenen Kindes, den Tod der Mutter und die Reue des zur Erkenntniß kommenden Leontes. In den drei folgenden bringt er die Auffindung des Kindes, die Wiedererwachung der Mutter und die Vereinigung von Mutter und Tochter mit der Aussöhnung der getrennten Gatten. Hier ist der Zwiespalt von Zeit und Handlung auf einfache

Weise gelöst. Hermione, die Hauptperson, läuft durch alle Bilder durch als Trägerin des Gedankens. Die beiden Bilder, auf denen sie nicht erscheint, enthalten das neu geborene und das ausgesetzte Kind, dessen Anblick nur zu leicht an der Mutter Glück und Schmerz erinnert. Das Schlußbild gibt dann in sehr überzeugender Weise die Lösung der vorherigen Dissonanzen. — So viel in Kürze über die beiden Werke, die jedes in seiner Art bedeutend sind durch die treffliche Darstellung tief einschneidender Kontraste und ebenso glückliche Lösung höchster künstlerischer Probleme."

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Lübke, Wilh., Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Mit gegen 400 Holzschnitten. Leipzig, E. A. Seemann. Erste Lieferung (6 Bogen). Auf ca. 10 Lieff. berechnet. Mk. 2. —

Menge, Rud., Einführung in die antike Kunst. Ein methodischer Leitfaden für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterrichte. XIV u. 176 S. 8. (Mit 23 Bildertafeln in Fol.) Leipzig, E. A. Seemann. Bilderatlas und Text cart. Mk. 5. 50.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-Arts. No. 8 u. 9.
Le salon de Paris: la sculpture, von H. Jouin. — Le musée de Vienne, publication de la maison Miethke. -- Heris, son rapport au roi en 1848.

Gewerbehalle. No. 6.
Pianino, entworfen von Ad. Schill, ausgeführt von C. Schumacher. — Jardinière in emaillirtem Glas, componirt und ausgeführt von P. J. Brocard. — Geschnitzte Bilderrahmen aus den Uffizien, dem Palast Pitti und einer Privatsammlung in Florenz. — Theekessel zur Ausführung in Silber, entworfen von Prof. Wollanek. — Adressen-Umschlag in Ledermosaik, entworfen von Ihne & Stegmüller, ausgeführt von Collin. — Schränke in Ebenholz mit Einlagen von Elfenbein und farbigen Hölzern, von Hunsinger & Wagner. — Sammt-Bordüren der italien. Renaissance (16. Jahrh.).

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 176.
Ueber einige Benennungen mittelalterlicher Gewebe, von Prof. Dr. Karabacek. — William Unger.

Auktions-Kataloge.

F. A. C. Prestel in Frankfurt a. M. Collection d'estampes anciennes et modernes, composant le cabinet de M. Carl Schloesser d'Elberfeld. La vente aux enchères publiques aura lieu à Francfort s. M. dans l'auditoire de la société polytechnique (Neue Mainzer Strasse 35) le lundi 7 juin 1880 et jours suivants à neuf heures et demie du matin et à trois heures de l'après-midi. (1600 Nummern.)

Inserate.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Einführung in die antike Kunst.

Ein methodischer Leitfaden für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht.

Von

Dr. Rudolf Menge.

Mit 23 Bildertafeln in Folio.

Preis für Text und Atlas geb. in Halbcalico 5 M. 50 Pf.

(Bei Partiebezügen für Schüler findet eine Ermässigung statt.)

Kunsthistorische Bilderbogen.

I. Supplement.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

2. u. 3. Lieferung à 1 Mark.

Den Inhalt bilden die Tafeln 259—280, welche die Uebersicht über die Geschichte der modernen Malerei weiter führen. Die 4. u. 5. Lieferung, sowie das Textbuch zu diesem Supplement werden im Herbst erscheinen.

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark.

An Reisende für Buch- und Kunst-Verlags-Handlungen, welche grössere Plätze bereisen:
Ein leicht verkäuflicher Kunst-Artikel, (Vervielfältigung) soll sofort in Commission gegeben werden, gegen hohe Provision.

J. N. Nissen,
Lübeck.

Büste des Hermes von Praxiteles.

In Biscuit (neu) 38 cm hoch M. 38.—
„ Elfenbeinmasse 80 „ „ „ 48 —
„ „ 50 „ „ „ 24.—
„ „ 33 „ „ „ 10.—
„ Gyps 80 „ „ „ 24.—

Emballage extra.

Sämmtliche Grössen dieser Büste sind stets vorräthig, und kann der Versand derselben nebst dazu passenden Consoles und Postamenten (Holz, Gips u. Elfenbeinmasse) oder Säulen (Holz, schwarz) sofort bei Eintreffen der Bestellung stattfinden. (2)

Leipzig, im Mai 1880.
Carl B. Lorck, Kunsthandlung.

Soeben erschien:
Antiqu. Katalog No. 1, enth. **Kunst- und Kunsthandbücher, Kupferwerke, Reisen, Memoiren, Briefwechsel, Orientalia, fremde Sprachen, Varia.**
Interessenten belieben den Katalog, welcher gratis und franco versandt wird, zu verlangen.
Gleichzeitig empfehle mein reichhaltiges Lager von neuen und alten Kupferstichen (Grabstichelblätter), Original-Radirungen von Rembrandt, Waterloo etc.

Porträtsammlungen:
3000 Theologen, Gelehrte, Schriftsteller, Mathematiker, Philosophen, Historiker, Kritiker. 300 deutsche Kaiser, deutsche Fürsten. 100 Päpste.
Berlin W., Friedrichstr. 77. (8)
Paul Scheller's
Kunst- und Buchhandlung.

Hierzu eine Beilage von Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

10. Juni

Nr. 35.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

III.

Eine wesentliche Lücke der diesjährigen Ausstellung besteht darin, daß sie kein Genrebild von durchschlagendem Erfolg aufzuweisen hat. Farbenfleck ist König! Man wird immer weicher und malerischer gestimmt; das bringt unzweifelhaft manche bisher unberührte Saiten in uns zum Klingen, hat manches hübsche Talent erweckt, welchem ohne Rückhalt zu huldigen ist. Aber ein beklagenswerther Verlust wäre es, wenn das Gewicht des Stofflich-Interessanten und Charakteristischen, wenn Humor und Geist, diese Lebensadern der Figurenmalerei, sich unter dem Drucke der einseitig koloristischen Zeitströmung so vollständig verflüchtigten, wie es nach der heurigen Ausstellung den Anschein haben könnte. Wohl haben einige unserer heimischen Genremaler Achtungswerthes beigesteuert, Friedländer z. B. einen schwäbischen Bauern in „Heiterer Meditation", Schönn ein „Aegyptisches Kaffeehaus" und eine Scene aus Taormina („Im Palazzo Corvaja"); aber neue Seiten ihres Talentes treten in diesen Bildern nicht zu Tage. Pettenkofen, Passini, Leopold Müller sind gar nicht vertreten. Daß die deutschen Genremaler und die in Deutschland lebenden Oesterreicher desselben Kunstfaches ebenfalls mit verschwindenden Ausnahmen durch ihre Abwesenheit glänzen, ist wohl hauptsächlich durch die Konkurrenz Düsseldorfs zu erklären. Wir wüßten, von einigen kleinen, kaum beachtenswerthen Defregger's abgesehen, nur Seel und Diez als solche zu nennen, welche in Wien die Ehre der Fahne hochhalten. Der Düsseldorfer Meister führt uns eine Haremsdame vor, welche auf farbenprunkendem Pfühle träumerisch da sitzt; goldenes Licht verbreitet sich über die Teppiche und die Azulejos der Wände; das Ganze athmet ganz den weichen, sinnebestrickenden Geist morgenländischer Lebensweise und Weltanschauung. Der Münchener Meister führt uns vor die Thore einer alterthümlichen Stadt, wo gerade Pferdemarkt gehalten wird. Die Scene ist mit geistreich toquirendem Pinsel frisch und flott hingeschrieben und übt auf das Auge einen angenehmen Reiz aus, ohne jedoch durch Gehalt und innere Wahrheit auf die Dauer fesseln zu können.

Von aktuellem Interesse sind zwei Episoden aus der Campagne in Bosnien. Durch die volle Unmittelbarkeit der Wirkung, wie sie nur der fachmännische Beobachter aus dem selbsterlebten Moment zu schöpfen vermag, zeichnet sich das Bild des Freih. Fel. Myrbach aus, welches von S. Maj. dem Kaiser angekauft wurde; dasselbe stellt die „Feuerlinie des 19. Feldjägerbataillons im Gefechte von Kremenac am 17. August 1878" dar; man glaubt die Sonnenglut, den Staub, den Pulverdampf zu athmen; die Bewegungen der einzelnen Leute sind von frappanter Wahrheit und Lebendigkeit; aber im Können „hapert" es da und dort noch sehr. Der bewährte Meister der Schlachtenmalerei spricht aus Sigmund L'Allemand's Aquarell des Treffens bei Bandin Odziak (21. Sept. 1878), welchem die sorgfältig ausgeführten Porträts der leitenden Offiziere noch einen besonderen Reiz verleihen.

Ebenso wie dieses Aquarell gehören auch zwei kleine Oelporträts von C. Probst zu den Nachzüglern

der Ausstellung. Sie repräsentiren das Talent des Künstlers für elegante Detailmalerei besser als das große Bildniß einer jungen Dame in Roth, welches die erste Abtheilung bereits enthielt. Auch Leo Reiffenstein, ein Schüler Makart's, dessen „Patrizierin" uns ziemlich kalt gelassen hatte, ist in der zweiten Ausstellungshälfte außerdem durch einen trefflichen „Studienkopf" mit vorzüglich modellirten Händen vertreten, der hier erwähnt zu werden verdient.

Die „Fischhändlerin" von Ernst Zimmermann möge uns als Uebergang dienen zur Betrachtung der Thierstücke. Die Fische sind nämlich auf jenem Bilde bei Weitem besser als die Händlerin; sie erinnern an die Scenen aus dem Fischerleben am Bodensee, mit welchen der junge Künstler vor einigen Jahren in München Aufsehen erregte. Dieselbe Wand, an welcher in der ersten Ausstellungshälfte das Zimmermann'sche Bild hing, zeigt uns in der zweiten eine Gruppe von Kühen im Wasser von Prof. K. Huber, von farbiger energischer Malerei, und diesem Bilde gegenüber ein Thierstück von H. Baisch in München („Mittagsruhe"), das wir an Wahrheit der Naturwiedergabe und Feinheit des Kolorits zu den Perlen der Ausstellung zählen. Eine Gruppe schön gefleckter Kühe hat sich auf der Wiese unter Weidenbäumen gelagert und bildet so den farbigen Mittelpunkt des Bildes, während rechts und links der Ausblick in sonnige Fernen führt. Das Glühen des Mittags, das alle Kräfte der Natur wie zum Stillstand bringt, ist in Landschaft und Thieren mit wahrer Meisterschaft wiedergegeben.

Unter den Landschaften gebührt dem „Wildbach" von Rob. Ruß der Vortritt wegen der staunenswerthen Kenntniß und Geschicklichkeit im Detail. Der Lehrer des Künstlers, Alb. Zimmermann, oder Andr. Achenbach würde uns freilich das geschilderte Naturschauspiel, das Daherstürmen des angeschwollenen Gewässers, in seiner Großartigkeit ergreifender zu schildern gewußt haben. Von unheimlich ernster Wirkung, welche leider durch den schweren Ton der Malerei nicht gewinnt, ist L. Willroider's großgedachter „Waldbrand". Von den Bildern des hochbegabten J. E. Schindler hat das an Dimension und Kunst der Detailmalerei importanteste, die „Praterpartie", es zu keiner ungetheilten Anerkennung bringen können wegen des unschönen grauen Tones der Malerei des Baumschlags; der mittlere Theil, namentlich der Waldweg in seiner perspektivischen Vertiefung, bildet den Glanzpunkt der Komposition. Tina Blau, Schindler's begabte und strebsame Schülerin, brachte vier Bilder verschiedenen Gegenstandes und Werthes zur Ausstellung; das gelungenste derselben ist „Vor der Stadt" betitelt und gewährt uns einen Fernblick über die Ebene, deren Rand die neuen Vorstadthäuser begrenzen, mit gut abgetönter Luft, welche durch zarte Birkenstämme schimmert, aber mit auffallend vernachlässigter Staffage. Geologisch wie malerisch gleich interessant ist „Die Spitze des Aetna" von Prof. v. Lichtenfels. Auch H. L. Fischer und Frau Luise Begas-Parmentier lassen uns wieder von ihren Reisefrüchten aus dem Süden, aus Tunis und Sicilien, kosten. Als Novellenbildchen von feiner poetischer Stimmung mag Aug. Holmberg's Bild „Im Schloßpark" erwähnt sein. Die französische Landschaftsmalerei der früheren Generation ist durch einige Beispiele vertreten, in denen man liebe alte Bekannte begrüßt; wir nennen die Waldinterieurs von Th. Rousseau und J. Beaume, letzteres mit Wilddieben, von einem Jäger verfolgt, als Staffage, ein ebenso schön gezeichnetes wie koloristisch ansprechendes Bild.

Es hängt unzweifelhaft mit dem in's Malerisch-Unbestimmte führenden Zuge der Zeit zusammen, daß das Stillleben heutigen Tages von einer so stattlichen Zahl junger Talente kultivirt wird. Auch die Art, wie es kultivirt wird, erscheint uns für die Gegenwart charakteristisch. Es geht ganz auf in Farbenduft und Ton. Als Farbenbouquets kann man sich nichts Reizvolleres denken als die Stillleben von Hugo Charlemont. Sie sind mit dem raffinirtesten Geschmack arrangirt, ihr Kolorit ist ein wahres Labsal für das Auge. Aber es fehlt ihnen bisweilen die volle Wahrheit des Stofflichen, wie wir sie an den klassischen Meisterwerken des Faches bewundern. Sie wirken als Ganzes, das Einzelne darf man nicht immer genau auf die Probe stellen. Aehnlich ist es mit einem Stillleben von Hermine Lang-Laris, während unsere treffliche Camilla Friedländer mit höchstem Fleiß ins Detail der stofflichen Charakteristik eingeht und in dieser Hinsicht Anerkennenswerthes leistet; beim Anblick ihrer durchgeschnittenen Citrone auf dem „Theetisch" muß jedem Empfänglichen das Wasser im Munde zusammenlaufen. Zu wünschen wäre dieser Künstlerin dagegen ein freierer, keckerer Wurf in der Conception, mehr nachklingendes Leben in der Anordnung.

Der Preis unter den Bildhauern blieb diesmal Tilgner unbestritten, dessen bemalte Porträtbüsten zu dem Außerordentlichsten gehören, was die jüngere Wiener Schule hervorgebracht hat. Wenn in manchen früheren Arbeiten des Künstlers ein manieristischer, barocker Zug störte, tritt in den Büsten des Ehepaares Jauner, welche uns die zweite Ausstellungshälfte brachte, der echte Realismus von Alt-Florenz in voller Reinheit und Lebendigkeit hervor. Tilgner hat diesen Büsten einen matten bräunlichen Oelanstrich gegeben und die Wirkung der Terracotta dadurch erhöht. Bei einer dritten Büste, welche wir im kleinen Par

terresaal rechts aufgestellt sahen, ahmte er farbige Glasur nach, ebenfalls mit feinem Sinn und schlagendem Effekt. Die Frage der Polychromirung von Bildwerken ist durch diese Beispiele, wenigstens für den modernen Stil, thatsächlich gelöst. Auch der junge, seit einigen Jahren in Paris lebende österreichische Bildhauer J. Beer und Alois Löher, ein begabter Schüler von Prof. Zumbusch, haben eine Anzahl gelungener Porträtbüsten beigesteuert. In der kleinen Plastik excellirt wieder Arthur Strasser durch mehrere köstliche Charakterfiguren, denen Prof. O. König und A. Kühne ihre reizend erfundenen und streng durchgebildeten Statuetten an die Seite stellten.

In der Abtheilung der Handzeichnungen und Aquarelle zogen außer den stets fesselnden Leistungen R. Alt's namentlich die mit staunenswerther Detailmalerei und zarter Empfindung durchgeführten Veduten von M. Mayer aus Innsbruck unsere Aufmerksamkeit auf sich. Die Ehre der vervielfältigenden Künste wurde durch unsere rührige Gesellschaft und den Redakteur ihrer Vereinszeitschrift gerettet, welche ihre Portefeuilles ausleerten und einzelnes Neue vom Tage neben manchem Bekannten, doch gern wieder Gesehenen zur Anschauung brachten.

Kunstliteratur.

Statistisches Handbuch für Kunst und Kunstgewerbe im Deutschen Reich. 1880. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung. IV u. 311 S. 8.

Der erste und im Wesentlichen recht gelungene Versuch einer statistischen Aufnahme sämmtlicher Kunstinstitute, Galerien, Sammlungen, Akademien, Kunstvereine und sonstigen, dem künstlerischen und kunstgewerblichen Leben dienenden Anstalten des Deutschen Reiches.

Die Darstellung beginnt von Rechts wegen mit der einzigen hierher gehörigen Reichsanstalt, dem früher preußischen, jetzt kais. deutschen Institut für archäologische Korrespondenz in Rom, dessen treffliche, aus Anlaß des vorjährigen Jubiläums erschienene Geschichte von Prof. A. Michaelis wohl zu notiren gewesen wäre, und wendet sich dann den Kunstsammlungen der deutschen Städte zu, welche in alphabetischer Reihenfolge aufgezählt werden. In die öffentlichen Kunstsammlungen, welche natürlich allein in Frage kommen, ist auch der Privatbesitz der regierenden Häuser eingerechnet. Bei näherer Betrachtung zeigt sich hier nun freilich, daß die Behandlung des Gegenstandes eine sehr ungleichartige ist. Wie das Vorwort uns erklärt, waren die Herausgeber eben auf die jedesmalige Beantwortung ihrer an die Sammlungsvorstände gerichteten Fragen angewiesen und sahen sich von diesen oft nur mangelhaft bedient, während in anderen Fällen das Eingesandte über das Maaß des von dem Handbuche zu fordernden hinauswuchs. Der Leser wird indessen für alles Gebotene dankbar sein. Aus dieser Zusammenstellung ersehen wir, daß Deutschland 21 Sammlungen für ägyptische und klassische Alterthümer (in Originalen), 12 gemischte archäologische Sammlungen, 58 Gemälde-Galerien (die Bilder in den Dessauer Schlössern als eine Sammlung gerechnet), 60 Sammlungen für Kunst- und Kulturgeschichte, 27 Kunstsammlungen gemischten Charakters, 31 kunstgewerbliche Museen und Sammlungen, 40 Kupferstich- und Handzeichnungs-Sammlungen, 35 Münz- und Medaillen-Kabinete und gleichfalls 35 Skulptur- und Gypsabguß-Sammlungen besitzt. Nicht erwähnt ist z. B. das Landes-Museum zu Altenburg (Herzogthum S. A.) mit den bemerkenswerthen v. Lindenau'schen Kunstsammlungen. Als ungemein lehrreich, freilich oft in beschämender Weise, stellen sich die Angaben über die Dotationen der Sammlungen heraus. Da glänzen in erster Linie die jetzt reich dotirten Berliner Museen, dann die Dresdener und einzelne bayerische Sammlungen, wie das National-Museum in München, welches für Ankäufe jährlich etwa 30,000 Mark ausgeben kann, während z. B. die Dotation des K. Kupferstich- und Handzeichnungs-Kabinets in München mit jährlich etwa 5400 Mark eine wahrhaft ärmliche genannt werden muß, von der Glyptothek und der Alten Pinakothek hier ganz zu geschweigen, bei welcher letzteren es lakonisch heißt: „Regelmäßige Vermehrungen finden nicht statt," ein Beisatz, der übrigens auch bei manchen anderen berühmten Sammlungen, z. B. bei der K. Gemälde-Galerie in Kassel, wiederkehrt. Nicht minder buntscheckig ist das Bild, welches uns die Statistik von der oft besprochenen Katalog-Misère entrollt, und wir hoffen, daß gerade auf diesem Gebiete sich der Nutzen der vorliegenden Publikation bald fühlbar machen werde. Bei zahlreichen, zum Theil berühmten Sammlungen bestehen immer noch die ganz veralteten, höchstens in den Benennungen da und dort verbesserten Verzeichnisse fort. Von einer durchgängigen Befolgung der auf dem kunstwissenschaftlichen Kongreß d. J. 1873 ausgearbeiteten Normen sind wir noch weit entfernt. Bei einzelnen Museen, auch solchen, welche sich eines langjährigen ruhigen Bestandes unter wissenschaftlich sonst bewährter Leitung erfreuen, finden wir das naive Eingeständniß: „Kataloge und Inventare fehlen bisher." Nomina sunt odiosa.

Es folgt sodann die Uebersicht der Lehranstalten. Voran stehen die 20 deutschen Universitäten, an welchen Lehrstühle für Archäologie, Kunstgeschichte und Aesthetik gegründet sind, und die theolog.-philos. Aka-

demie zu Münster, welche eine außerordentliche Professur für Kunstgeschichte besitzt. Daß manche Universitäten sich ebenfalls noch immer für dieses Fach mit Extraordinarien begnügen müssen, ist ein Uebelstand, der dringend der Abhilfe bedarf. Nicht zu rechtfertigen ist ferner die häufige Kombination von Aesthetik und moderner Kunstgeschichte. Bedeutende Universitäten, wie Heidelberg, haben vollends gar keine Vertretung der modernen Kunstgeschichte und weisen auch die Aesthetik nur in Kombination mit dem philosophischen Lehrstuhl auf. Der wissenschaftliche Lehrapparat ist an den meisten Universitäten ein sehr mangelhafter. Daran reihen sich die 8 technischen Hochschulen, die 7 Kunstakademien, von denen die Berliner Anstalt in ihrer komplicirten Gliederung von besonderem Interesse ist, die zahlreichen Kunst- und Kunstgewerbeschulen, endlich die Vereins-Verbände und einzelnen Kunstvereine. Ueberall finden wir die Personalien, die Organisation, häufig auch die Geschichte der Institute oder Vereine, endlich ihre materiellen Erfolge sorgfältig verzeichnet. Als Anhang sind noch die wichtigsten einschlägigen Staatsbehörden beigefügt. Auch in dieser Hinsicht ist die Organisation keine einheitliche: in Preußen, Sachsen und Württemberg ressortirt die Kunstverwaltung vom Unterrichtsministerium, welches in Bayern mit dem Ministerium des Innern vereinigt ist; in Baden stehen die Lehranstalten und die Kunstsammlungen des Staates ebenfalls unter dem Ministerium des Innern. Die ganz anomale österreichische Einrichtung, daß — von der Hofverwaltung abgesehen — zwei Ministerien (das des Unterrichts und das des Handels) sich in die oberste Leitung der Kunst- und Kunstgewerbeschulen theilen, findet sich zum Glück in Deutschland nirgends. Doch das führt uns bereits über die Grenze des Jahrbuches, in seiner jetzigen Gestalt, hinaus. Denn die Mitberücksichtigung der österreichischen Kunstanstalten wird uns von den Herausgebern erst für nächstes Jahr in Aussicht gestellt. Hoffentlich nehmen sie dann auch die Schweiz gleich mit in den Rahmen des Unternehmens auf und geben demselben dadurch seine natürliche Abrundung.

Von der Ausstattung ist nur das Rühmlichste zu sagen. Das Format ist handlich; Papier, Druck und Einband sind dem Zwecke geschmackvoll angepaßt. Von Inkorrektheiten ist uns nur wenig Erhebliches (wie z. B. S. 170, Z. 15 „ständischer" statt „ständiger") aufgefallen. Das Buch bedarf kaum der besonderen Empfehlung; es wird sich bald in allen Kreisen einbürgern, wo man an unserem Kunstleben ein praktisches und ernstes Interesse nimmt.

P. F.

Oskar Guttmann, Die ästhetische Bildung des menschlichen Körpers. Lehrbuch zum Selbstunterrichte für alle gebildeten Stände, insbesondere für Bühnenkünstler. 2. Auflage. Leipzig. J. J. Weber 1880. 8. XXXIV und 312 S.

Wenn Hegel mit dem Satze, welcher als Motto an die Spitze des Kapitels über „Pädagogische Gymnastik" gestellt ist, wirklich Recht hat: „Die Griechen machten sich selbst erst zu schönen Gestaltungen, ehe sie solche objektiv in Marmor und Gemälden ausdrückten", — so liegt vielleicht der Grund für den immer noch nicht kommen wollenden Aufschwung der modernen Kunst darin, daß wir selbst noch nicht schön genug geworden sind. Da wäre es denn allerdings räthlich, schleunigst zu obigem Buche zu greifen, um unser Möglichstes zu dem ersehnten Kunstaufschwunge beizutragen. Jedenfalls findet der Benutzer des Buches recht nützliche und verständig gegebene Regeln und Vorschriften, die man freilich hinnehmen muß, ohne eine innere Begründung verlangen zu dürfen. Auch die erklärenden Zeichnungen erfüllen den nützlichen Zweck; hoffentlich aber üben sie auf die ästhetische Bildung der Körper der Lernbegierigen keinen Einfluß aus — die Wirkung wäre beklagenswerth. V. V.

x. **Lübke's Geschichte der Plastik** war seit einiger Zeit vollständig vergriffen und erscheint nunmehr in dritter Auflage im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig. Verfasser und Verleger konnten kaum einen günstigeren Zeitpunkt für die Neu-Herausgabe dieses verdienstlichen Handbuches finden als den gegenwärtigen, wo die erfolgreichen Ausgrabungen antiker Bildwerke und die sich drängenden öffentlichen Schaustellungen mittelalterlicher und moderner Erzeugnisse der Stein- und Erzbildnerei das Interesse für die Entwickelung der plastischen Künste lebhaft angeregt haben. Die bereits vorliegenden ersten beiden Lieferungen (das Ganze soll 10 Lieferungen umfassen) kündigen schon in ihrer äußeren Erscheinung einen erheblichen Fortschritt gegen die älteren Auflagen an, insofern sie eine große Menge neuer und trefflicher Abbildungen enthalten; die Abschnitte über die ägyptische, kleinasiatische und altgriechische Plastik haben eine wesentlich veränderte Gestalt gewonnen und zeugen von des Verfassers rüstigem Fleiße und emsiger Arbeitslust, auf deren Ergebnisse wir später ausführlicher zurückkommen werden.

z. **Das Supplement zu Seemann's kunsthistorischen Bilderbogen**, die Kunst des 19. Jahrhunderts betreffend, ist neuerdings einen wesentlichen Schritt vorwärts gekommen. Die 2. und 3. Lieferung bringen auf 22 Tafeln 112 Abbildungen zur Geschichte der modernen Malerei in Frankreich (der bereits die 12 Tafeln der ersten Lieferung galten), in Belgien, den Niederlanden, Italien, England und Amerika, und endlich in Deutschland. Die deutsche Malerei wird erst in der vierten Lieferung mit 8 weiteren Tafeln ihren Abschluß finden. Die übrigen 18 Tafeln der 4. und 5. Lieferung sind für die Architektur und Plastik bestimmt. Auch zu diesem Supplement wird ein „Textbuch" von der Hand desselben sachkundigen Autors erscheinen, der zu dem Hauptwerke den Kommentar geliefert hat.

* **Schwind's Fresken im Wiener Opernhause**, welche bekanntlich zu den schönsten und edelsten Werken des Meisters gehören, werden gegenwärtig von Bruckmann in München in einer photographischen Nachbildung der Kartons publicirt. Der Cyklus wird fünf Lieferungen zu je 3 Blatt umfassen und, wie wir hören, von einem erläuternden Text aus Ed. Hanslick's Feder begleitet werden. Die vorliegende erste Lieferung läßt in Bezug auf technische Ausführung nichts zu wünschen übrig.

Nekrologe.

Carl Heinrich Hermann, einer der ältesten Schüler von Cornelius, ist am 30. April in Berlin gestorben. Am 6. Januar 1802 in Dresden geboren, besuchte Hermann anfangs die dortige Akademie, ging aber schon 1822 nach Düsseldorf zu Cornelius, der ihn auch bald an den Arbeiten in der Münchener Glyptothek Theil nehmen ließ. Hermann zeichnete sich

dabei in so hohem Grade aus, daß Cornelius ihm schon im folgenden Jahre die selbständige Ausführung der Fresken in der Aula der Bonner Universität, bei welcher ihm Götzenberger und Förster helfen sollten, übertragen konnte. Als Cornelius nach München ging, und damit die Glanzperiode seiner umfassenden Thätigkeit begann, erhielt auch Hermann seinen reichlichen Antheil. In der Ludwigskirche malte er die Evangelisten Lukas und Johannes, die Auferstehung und Verkündigung und die Kirchenväter. Für die Arkaden des Hofgartens komponirte er den Sieg König Ludwig's bei Ampfing, für die protestantische Kirche ein Deckengemälde, die Himmelfahrt Christi, und im Königsbau schmückte er einen Raum mit Fresken aus Wolfram von Eschenbach's „Parzival". Auch in Berlin konnte Cornelius des erprobten, in der Freskotechnik wohl erfahrenen Schülers nicht entrathen. Seine erste Aufgabe war bekanntlich, die Entwürfe Schinkel's für die Vorhalle des Museums ausführen zu lassen. Hermann wurde von ihm 1841 mit der Oberleitung der Ausführungsarbeiten betraut, trat aber schon nach einem Jahre zurück. Zunehmende Kränklichkeit bot ihm den willkommenen Vorwand, sich von einer Arbeit zurückzuziehen, deren Ausführung sich nicht bloß äußerliche Hindernisse in den Weg stellten. Abgesehen davon, daß der Kalkbewurf sich als unpraktikabel erwies, war Hermann der Ansicht, daß Schinkel's phantasievolle Entwürfe mit ihren poetischen Lichteffekten sich in den strengen Stil der Freskotechnik nicht übersetzen ließen, eine Ansicht, deren Richtigkeit durch die Folgezeit nur bestätigt worden ist. Hermann fand nicht lange darauf in der 1840—1846 restaurirten Klosterkirche ein Feld selbständiger Thätigkeit. Er führte hier vierzehn große Freskogemälde aus, die Erzväter, die großen Propheten, die Evangelisten und die Apostel Petrus und Paulus. Als die Schloßkapelle 1852 vollendet war, wurde auch er an der Ausmalung derselben betheiligt, die bekanntlich in stereochromischer Manier erfolgte. Er schmückte die Pfeiler, welche die Altarnische begrenzen, mit den Figuren der zwölf Apostel auf Goldgrund. In der Mitte der fünfziger Jahre trat er noch einmal mit einem für den Stich berechneten Cyklus von 15 Kompositionen in die Oeffentlichkeit, welche die Hauptmomente der deutschen Geschichte in architektonischen, für den betreffenden Zeitraum charakteristischen Umrahmungen darstellten. Seitdem hielt sich der bescheidene, sich selbst genügende Mann, dem das moderne Treiben wenig behagte, von jeder künstlerischen, für die Oeffentlichkeit bestimmten Thätigkeit fern. A. R.

Todesfälle.

Die deutsche Kunst hat wieder zwei herbe Verluste zu beklagen. Am 1. Juni starb in München der berühmte Schlachtenmaler Eugen Adam im 64. Lebensjahre; am 5. in Karlsruhe Galeriedirektor C. Fr. Lessing, an einem Schlaganfalle, 72 Jahre alt.

Christian Gottfried Rump, einer der angesehensten dänischen Landschaftsmaler, Professor der Akademie zu Kopenhagen, 1816 in Hillerod geboren, starb am 25. Mai in Frederiksborg.

Konkurrenzen.

A. R. **Konkurrenz um sieben Bronzestatuen für das Berliner Zeughaus.** Bei der Umwandlung des Berliner Zeughauses in eine „Ruhmeshalle" für die preußische Armee, ein Name, der übrigens nicht offiziell werden wird, da ihn der Kaiser bei seiner bekannten Abneigung gegen alles ruhmrednerische Wesen nicht genehmigt hat, ist der Kunst ein so überaus reicher Antheil zugefallen, daß Maler und Bildhauer in großer Anzahl auf Jahre hinaus vollauf zu thun haben werden, wenn das umfangreiche Programm für die künstlerische Dekoration völlig zur Ausführung gelangen sollte. Ueber die Konkurrenz um eine Viktoriastatue in der Nische der Herrscherhalle ist in diesen Blättern schon berichtet worden. Ein erster Preis wurde damals nicht vertheilt, den zweiten erhielt Schaper, nicht weil sein Entwurf nicht des ersten würdig gewesen wäre, sondern weil die Conception der Figur so sehr von dem durch Rauch einmal festgestellten Viktorientypus abwich, daß die Jury ihn nicht zur Ausführung vorzuschlagen wagte. Schaper hat denn auch einen zweiten und dritten Entwurf anfertigen müssen, von denen der letztere die Genehmigung des Kaisers erhielt, der sich in allen künstlerischen Fragen, welche die Ausschmückung des Zeughauses betreffen, die letzte Entscheidung vorbehalten hat. Es wäre dringend zu wünschen, daß der erste Entwurf Schaper's, der mit hohen formalen Schönheiten den Reiz einer ungewöhnlich originellen Conception verbindet, an einer anderen Stelle zur Ausführung käme. Der Entwurf, den er jetzt ausführt, folgt dem Rauch'schen Typus der schwebenden Siegesgöttin, zeigt aber zugleich jenen anmuthigen Reiz weicher, gefälliger Formen, der zu den charakteristischen Eigenthümlichkeiten Schaper's gehört. — Die Konkurrenz um die sieben Statuen brandenburgisch-preußischer Regenten vom großen Kurfürsten bis auf Friedrich Wilhelm IV., welche zu beiden Seiten der Viktoria aufgestellt werden sollen, hat mit einem noch viel kläglicheren Fiasco der jüngeren Berliner Bildhauer geendet als die erste Konkurrenz um die Viktoriastatue. Vermuthlich um dem Drucke der öffentlichen Meinung aus dem Wege zu gehen, die sich bei der Konkurrenz um die Denkmäler für die beiden Humboldt so imposant zur Geltung brachte, hat man neuerdings beliebt, die eingelieferten Entwürfe erst nach erfolgtem Spruch der Jury auszustellen. Der Kritik bleibt sonach nichts weiter übrig, als zu konstatiren, daß dieser und jener den Preis erhalten hat. Eine von dem Urtheil der Jury abweichende Meinung motiviren zu wollen, wäre ein ebenso überflüssiges wie undankbares Geschäft, da nur die Namen der Sieger zur öffentlichen Kenntniß gelangen und die Namen der Durchgefallenen unter dem Schleier ihrer Motto's verborgen bleiben. Letzteres ist in diesem Falle nur darum bedauerlich, weil die überwiegende Mehrzahl der Konkurrenten so stümperhafte Arbeiten eingeliefert haben, daß wirklich einmal durch öffentliche Blamirung dieser Herren ein Exempel statuirt werden müßte. Um Niemanden unverdient in Verdacht zu bringen, wollen wir erwähnen, daß von Berliner Bildhauern sich A. Wolff, R. Begas, Wredow, Siemering, Afinger und Schaper in der Jury befanden, welcher außerdem noch die bekannten Mitglieder der Landeskommission zur Begutachtung der Verwendung des Kunstfonds angehörten. — Für den Entwurf des Großen Kurfürsten erhielt den ersten Preis Erdmann Enke, den zweiten Schuler, für Friedrich I. Brunow den ersten und Enke den zweiten, für Friedrich Wilhelm I. Karl Hilgers den ersten, Otto Büchting den zweiten, für Friedrich II. Enke den ersten, Karl Begas den zweiten, für Friedrich Wilhelm II. Brunow den ersten, Hilgers den zweiten, für Friedrich Wilhelm III. den ersten Hundrieser, den zweiten Schweinitz; für Friedrich Wilhelm IV. wurde der erste Preis überhaupt nicht ertheilt, den zweiten erhielt Julius Moser. — Es waren im Ganzen 161 Skizzen eingeliefert worden, so daß sich die Zahl der Bewerber auf 23 belief. 17 Entwürfe wurden von vornherein ausgeschieden, weil sie hinsichtlich des Maaßes den Bedingungen des Programmes nicht entsprachen. Es gelangten demnach nur 144 zur öffentlichen Ausstellung, die keineswegs einen erhebenden Eindruck machte. Selbst die prämiirten Entwürfe stehen durchaus nicht auf gleicher Höhe. Die beste von ihnen ist unzweifelhaft Enke's Großer Kurfürst, streng genommen vielleicht das einzige Ergebniß der Konkurrenz, von dem man ohne Skrupel sagen kann: Hier ist etwas absolut Gutes geschaffen. Enke's Friedrich II. fällt schon mehr in die Genreplastik hinein. Von den übrigen hat Brunow, der Schöpfer des Moltkedenkmals für Parchim, noch das meiste monu-

mentale Gefühl entwickelt und zugleich bei schlichter Auffassung einen feinen Sinn für historische Charakteristik bekundet. Auch Hundrieser's Friedrich Wilhelm III., der einfacher und ruhiger gehalten ist, als man nach dem überschäumenden, stark zum Barocken neigenden künstlerischen Naturell dieses Bildhauers erwarten durfte, kann sich noch zu einer wackeren Arbeit gestalten. Mittelmäßig ist dagegen die Arbeit von Hilgers, der in der Schaar der Anonymen manchen Ebenbürtigen findet. Da hier gerade von dem künstlerischen Schmucke des Zeughauses die Rede ist, wollen wir beiläufig erwähnen, daß die vier großen Wandgemälde, welche Hauptmomente der preußischen Geschichte darstellen: „Die Krönung Friedrich I. in Königsberg", „Die Huldigung Friedrich's des Großen in Breslau", „Der Aufruf an mein Volk in Breslau" und „Die Kaiserproklamation in Versailles" den Malern Camphausen, Steffeck, Bleibtreu und A. v. Werner übertragen worden sind. Die Ausführung derselben erfolgt in Caseïnmalerei.

Sammlungen und Ausstellungen.

c. **Die akademische Kunstausstellung zu Dresden** wurde am 15. Mai durch Se. Maj. den König persönlich eröffnet, welcher, empfangen von Sr. k. Hoheit, dem Kurator der Akademie, Prinzen Georg, dem k. Kommissar bei dem akademischen Rathe, Staatsminister von Nostitz-Wallwitz, den Mitgliedern des akademischen Rathes, sowie den eingeladenen wirklichen und Ehrenmitgliedern der Akademie, den Vorstandsmitgliedern der Kunstgenossenschaft und denen des sächsischen Kunstvereins, von den in den sämmtlichen Ausstellungsräumlichkeiten aufgestellten Kunstwerken eingehende Kenntniß nahm. Der Ausstellungskatalog zählt 312 Werke auf, doch sollen Nachträge folgen. Wir behalten uns vor, in einem ausführlicheren Berichte auf die bemerkenswertheren Erscheinungen der Ausstellung hier zurückzukommen. In üblicher Weise bringt der vorliegende Katalog in seinem Eingange Mittheilungen über die Vorkommnisse im Kreise der Akademie während des letzten Jahres und Nachrichten über die Ausstellung. Unter Anderem wird eines neu begründeten Stipendiums für Schüler der Kunstakademie gedacht, welches, zur Erinnerung an einen verstorbenen Bruder der Stifterin, Frln. Auguste de Wilde, „Georg de Heinrich Wilde-Stipendium" genannt, demnächst ins Leben treten wird. Von Wichtigkeit für die Prosperität der akademischen Kunstausstellungen erscheint die ebenfalls unter der Verwaltung des akademischen Rathes stehende letztwillige Verfügung des 1879 verstorbenen Malers Proll-Heuer, deren Kapitalzinsenbestand von über 20,000 Mk. zum Ankaufe von Gemälden deutscher lebender vorzüglicher Künstler, insbesondere solcher verwendet werden kann, welche durch die akademischen Ausstellungen in der Vaterstadt des Stifters zur Anschauung und Geltung gelangen. Die Schülerzahl der Akademie betrug im Winterhalbjahr 1879—80: 133, im Sommerhalbjahr 1880: 121. Ferner wird über die vorjährige Ausstellung mitgetheilt, daß sie am Schlusse 337 Kunstwerke enthielt und zwar 139 von 82 einheimischen und 198 von 118 auswärtigen Ausstellern. Verkauft wurden 34 Oelgemälde, deren Erlös 18,896 Mk. betrug. Die verkauften Werke rührten her von 29 Künstlern und 3 Künstlerinnen, wovon 13 in München, 11 in Dresden, je 2 in Berlin, Düsseldorf und Weimar, je 1 in Breslau und Hamburg domiciliren. Die Einnahme an verkauften Eintrittskarten und Katalogen bezifferte sich auf 4172 Mk.

* **In Miethke's Salon** in Wien bildete während der letzten Wochen das vielbesprochene Schlachtbild von A. de Neuville: „Le Bourget", den Hauptgegenstand des Interesse's. Dem bedeutenden Kunstwerke wurde auch in Wien alle ihm zukommende Bewunderung zu Theil, wenn man sich hier auch der Thatsache nicht verschließen konnte, daß es um die Objektivität des Künstlers in der Charakteristik der kämpfenden Heere nicht ganz so bestellt ist, wie die französische Kritik — und schonender Weise auch ein Theil der deutschen — uns versichern wollte. Wie der vom Aussteller publicirte Prospekt zutreffend sagt, ist eine „absichtliche Verschärfung" der nationalen Gegensätze von Seiten des Künstlers nicht zu verkennen, und was die Wahl der Physiognomien der preußischen Krieger betrifft, so „machen derbe Formen und geistige Leere nur hie und da einer erfreulicheren Abwechselung Platz, die meist ins Fuchsartige spielt." — Unter den sonstigen Novitäten der Ausstellung heben wir zwei Landschaften mit Thierstaffage von G. v. Maffei, ein Genrebild („Kostspieliger Besuch") von H. Lossow und eine fein gestimmte Donaulandschaft von Schindler hervor, auf welcher der Mittelgrund, mit dem auf der Landstraße dahinfahrenden Wagen, besonders gelungen ist.

Vermischte Nachrichten.

* **Wiener Festzugsbild.** Außer den in Nr. 29 von uns besprochenen Publikationen des Wiener Festzuges hat das denkwürdige Ereigniß des vorigen Jahres den Anlaß zu einem Werke der Malerei geboten, welches nicht nur seines Gegenstandes wegen, sondern auch wegen der wahrhaft mustergiltigen Behandlung desselben auf dauernden Werth und allgemeines Interesse Anspruch hat: wir meinen den Huldigungsakt der beim Festzuge betheiligten Gesangvereine, welchen der treffliche junge österreichische Maler K. Karger im Auftrage der Sängergenossenschaften in einem großen Gruppenbilde darstellte, das kürzlich dem Kaiser feierlich überreicht wurde. „Da haben wir ja unseren Meissonier," riefen wir freudig überrascht, oder vielmehr in Bestätigung der von dem Künstler längst gehegten Erwartungen aus, als wir diese hunderte von fein charakterisirten, dem Leben abgewonnenen Gestalten, diese trefflich gezeichneten und geschmackvoll aufgefaßten, oft nur wenige Zoll hohen Figürchen mit ihren wohlbekannten Gesichtern, sowie den ganzen Festapparat und Festplatz mit seinem bunten Farbenschmuck in fesselnder Wahrheit vor uns sahen. Es ist der Moment gewählt, in dem der Monarch, aus dem Prachtzelt auf den Platz herabgekommen, dem Führer der Sänger huldvoll die Hand zum Danke reichte, von den jubelnden Schaaren der Festgenossen umgeben. Links erhebt sich das Zelt, in welchem der Hof versammelt ist: da sieht man die Kaiserin, den Kronprinzen und die übrigen Mitglieder des kaiserlichen Hauses versammelt, umgeben von den Hofchargen und Staatswürdenträgern, jede Figur von frappantester Aehnlichkeit. Namentlich dürfen die Porträts des Monarchen und der Kaiserin zu den besten Bildnissen gerechnet werden, welche wir von ihnen besitzen. Wie bei den Hauptfiguren nicht etwa nur der Kopf, sondern Wuchs und Haltung scharf aufgefaßt und mit edlem Geschmack wiedergegeben sind, so bewundert man auch an den zahlreichen übrigen Gestalten und Gruppen außer der Wahrheit im Einzelnen vor Allem das Geschick in der Anordnung und den feinen Sinn, mit welchem jeder unschöne naturalistische Zug fern gehalten und dadurch dem lebensvollen Ganzen das Gepräge des echten Kunstwerkes aufgedrückt ist. Einen besonderen Reiz des Bildes macht die architektonische Umgebung der dargestellten Scene aus: rechts die Museen mit den vor ihnen sich emporbauenden Festtribünen, im Hintergrunde der weite Prospekt des Opernrings mit den Massen der Zuschauer, deren Andrängen von der den Zug schließenden Kavallerie abgehalten wird. — Das Bild war nach seiner feierlichen Uebergabe einige Tage im Künstlerhause öffentlich ausgestellt, wird aber erst jetzt vom Künstler ganz vollendet, da die Kürze der Zeit nicht genügt hatte, um die Hunderte von Figürchen in gleicher miniaturartiger Feinheit durchzubilden. Es ist in Oel gemalt und etwa 2 m. lang, bei 80 cm. Höhe.

* **Karl Humann über den Fund von Pergamon.** Im Berliner „Wochenblatt für Architekten und Ingenieure" finden wir nachstehenden, an einen Freund gerichteten Brief des Entdeckers der pergamenischen Skulpturen, welcher den in unserem Märzhefte gegebenen Bericht in allem Wesentlichen bestätigt und zugleich in dankenswerther Weise ergänzt. Der Brief lautet: „Im Hinblick auf die vielfach unrichtigen Darstellungen ununterrichteter oder übel berathener Blätter scheint es mir nothwendig, zur Steuer der Wahrheit den wirklichen Sachverhalt über meinen und Anderer Antheil an der Arbeit in Pergamon klar zu stellen; ich gebe Ihnen anheim, von meinen Notizen nach Ihrem Ermessen Gebrauch zu machen. Im Jahre 1864 kam ich zum ersten Male nach Pergamon, ein zweites Mal 1866, auf einer Landreise von Konstantinopel nach Smyrna begriffen. Beide Male fand ich auf der Burg Kalkbrenner beschäftigt mit dem

Zerstören der Marmore und ließ es beide Male, das letzte Mal direkt durch den Großvezir Fuad Pascha, verbieten. Von 1868 ab hatte ich ein Wegebau-Unternehmen in Mysien und Lydien und mein Hauptquartier in Pergamon, wo ich mich nun manchmal Wochen lang aufhielt und mehr Gelegenheit fand, mich mit der Burg eingehender zu beschäftigen. Im Jahre 1871 lud ich die unter Führung des Herrn Professor Dr. Ernst Curtius nach Kleinasien gesandte Expedition ein, einen Besuch in Pergamon zu machen, welcher Einladung auch die Herren Curtius, Adler und Gelzer Folge leisteten, während die Herren Oberst Regeli und Dr. G. Hirschfeld anderen Arbeiten oblagen. In den wenigen Tagen, die die Herren dort waren, konnte ich sie überall herumführen und zeigte ihnen auch in der Byzantinischen Mauer zu Tage tretende Skulpturen, die ich mich anheischig machte, herausbrechen zu lassen und nach Berlin zu senden. Ich hielt bald Wort, und die drei Marmore, die seit 1873 im Museum sind, rühren daher, nebst vielen kleinen Sachen, als Terrakotten, Münzen, Gemmen &c. Theils hierüber, am meisten aber über die Karte von Pergamon, die ich damals für die „Topographischen Beiträge" anfertigte, hatte ich sodann eine Zeit lang eine rege Korrespondenz mit Herrn Prof. Dr. E. Curtius. Auf mein Drängen, Pergamon durch einen Firman zu acquiriren, da die Byzantinische Mauer viele Marmore enthalten müsse, und die gefundenen Fragmente offenbar nur geringe Theile eines großen Kampfbildes seien, wollte man indeß nicht eingehen. Herr Prof. Dr. E. Curtius war durch die Arbeiten für Olympia ganz in Anspruch genommen, und Pergamon zugleich mit zu betreiben, erklärte er als seine Kräfte übersteigend, was ich auch vollständig anerkenne. Von Herrn Adler glaubte ich mich vergessen, wenigstens entsinne ich mich nicht, je von ihm eine bezügliche Nachricht erhalten zu haben. Auch über die Skulpturen erhielt ich erst nach zwei oder drei Jahren die Empfangsanzeige der Marmore &c. Als im Jahre 1874—75 Herr Dr. Hirschfeld in Smyrna war, der doch mit Berlin, wo es mir an persönlichen Bekannten fehlte, fortwährend Fühlung hatte, bestimmte ich diesen, Pergamon für uns zu sichern. Es wurde darauf ein kurzer Anlauf in Konstantinopel gemacht, jedoch, da dann Olympia bald in Fluß kam, wieder aufgegeben. Da wurde denn endlich Herr Prof. Dr. Al. Conze im Herbste 1877 Direktor der Skulpturengalerie, und Herr Prof. Dr. E. Curtius verwies uns an einander. Conze schenkte den pergamenischen Skulpturen seine volle Aufmerksamkeit, bat mich zunächst um Nachsendung des schon längst gefundenen Seepferdes, die auch geschah, und nun war es Conze, der mich drängte, ob nicht in Pergamon noch etwas für uns zu holen sei. Als ich mich bereit erklärt hatte, die Ausgrabungen persönlich zu leiten, bat Conze das vorgesetzte Ministerium, einen Firman für Ausgrabungen für's königliche Museum zu erwirken. Conze räumte in Berlin alle Schwierigkeiten, die sich einem neuen Unternehmen entgegenzustellen pflegen, aus dem Wege und fand, immer im innigsten Einverständniß mit Herrn Geh. Rath Schöne, dem jetzigen General-Direktor, handelnd, in den betheiligten Ministern und ihren Organen stets die wärmsten Förderer des Unternehmens. Die huldvollste Theilnahme wandte dem Unternehmen von vornherein Se. kaiserliche Hoheit der Kronprinz zu und hat mit dem gleichen bedeutungsvollen und fördernden Interesse dasselbe durch alle Stadien begleitet. Conze instruirte mich, da ich weder Archäologe noch sonst Gelehrter bin, mit allem Nöthigen. Er war es, der die Fragmente im Museum für Theile der Gigantomachie hielt, auf den Zeus-Altar schloß und mir das Suchen nach diesem an's Herz legte. Stets fand ich in Conze einen Freund, Helfer und Rather, fand volles Vertrauen und Eingehen in meine technischen Vorschläge; ein innigeres Handinhandgehen zwischen ihm als Archäologen und mir als praktischem Ingenieur ist nicht denkbar. Wer von uns Beiden mehr Arbeit gehabt, Conze oder ich, ist schwer zu entscheiden — wir hatten Beide vollauf. Nachdem das Glück unsere gemeinsame Arbeit so reichlich gelohnt, kam Conze im 7. Arbeitsmonat hinüber und theilte während zwei Monaten auch an Ort und Stelle alle Mühen. Nach fünf Monaten kam er nochmals auf zehn Wochen und mit ihm kamen die Kollegen Bohn, Stiller und Raschdorf, die vier Monate dort blieben, um das Architektonische der drei aufgegrabenen, resp. begonnenen Objekte zu bearbeiten und die Leitung der Arbeiten am Augusteum und am Gymnasium zu übernehmen, während ich den Detailplan der Burg machte. Indem ich dieses gerade hier für den Kreis der Fachgenossen erkläre, erfülle ich eine Pflicht gegen meine lieben Freunde und Mitarbeiter, wozu ich um so mehr Veranlassung habe, als man alle Ehre um das mit Glück durchgeführte Unternehmen auf mein alleiniges Haupt zu sammeln geneigt ist, und weil viel falsche Gerüchte über die Stellung der einzelnen Personen verbreitet sind. So fand ich dieser Tage im „Berliner Tageblatt" vom 5. d. M. einen, Gott weiß von wem*) inspirirten Artikel, worin auch nach vielen anderen Unrichtigkeiten gesagt ist, zum Schlusse sei Herr Conze und die Herren Bohn, Stiller und Raschdorf gekommen, um die letzten Halme der reichen Ernte zu schneiden. Das ist durchaus unwahr: Alle waren tüchtige Schnitter in's Volle hinein und Conze ist dazu noch der alleinige, ausschließliche Säemann.

Berlin, den 10. Mai 1880. Karl Humann."

* **Szechenyi-Denkmal in Pest.** Am 23. Mai fand auf dem großen Platz gegenüber der herrlichen Kettenbrücke, welche Pest mit Ofen verbindet, die feierliche Enthüllung des Denkmals statt, welches Ungarn seinem „größten Sohn", dem 1860 verstorbenen Grafen Stephan Szechenyi, errichtete. Szechenyi gehört nicht nur zu den edelsten Patrioten seines Landes, sondern er nimmt überhaupt unter den modernen europäischen Staatsmännern und Volkswirthen eine hervorragende Stellung ein. Die Errichtung des Denkmals wurde gleich nach dem Tode Szechenyi's angeregt; die Grafen Emil Dessewffy und Johann Waldstein standen an der Spitze des Komite's; nach des Letzteren Tode war Franz Pulszky dessen Präsident. Die Ausführung des Denkmals erhielt der Bildhauer Josef Engel aus Preßburg; der Entwurf zu dem Sockel rührt von dem Architekten Weber her; den Guß besorgte die Erzgießerei von Röhlich und Pönninger in Wien. Die Kosten beliefen sich auf etwa 145,000 Fl. ö. W. Ueber den Kunstwerth des Monumentes urtheilt ein Berichterstatter der Wien. Allg. Zeitg. folgendermaßen: „Leider stehen Sockel und Statue in einem Mißverhältnisse. Der Prunkmantel Szechenyi's ist einerseits durch einen Ellenbogen, andererseits unmotivirt ausgebreitet und überragt die Platte des Sockels. Der Gesichtsausdruck der Statue ist lebenswahr; die Bewegungen sind nicht unschön, die Details der Gewandung sorgsam ausgearbeitet, das Ganze ist aber kein Werk ersten Ranges."

F. **Ehrengeschenk für Dr. Simson.** Eine von dem Münchener Bildhauer Fritz von Miller, dem Sohn des bekannten Erzgießers, ausgeführte Kassette, die von den Mitgliedern des Reichstages als Ehrengeschenk an den früheren Präsidenten desselben, Dr. Simson, zu dessen vorjährigem Jubiläum gestiftet, aber erst kürzlich vollendet wurde, ist in den ersten Tagen dieses Monats zunächst im Reichstagsgebäude und dann im Silberzimmer des Kunstgewerbe-Museums zur Ausstellung gelangt und hat an beiden Stellen eine Beachtung gefunden, die dem gediegenen Werke und seinem begabten Meister ebenso zur Ehre gereicht wie dem Münchener Kunstgewerbe überhaupt, dessen Richtung und Leistungsfähigkeit es in einem besonders bemerkenswerthen Beispiel veranschaulicht. Die Komposition des Ganzen lehnt sich an überlieferte Formen der Renaissance an, die jedoch mit vollster Freiheit aufgefaßt und behandelt sind und nirgends eine Spur todter Nachahmung zeigen. Auf einem mit rothem Sammet beschlagenen Untersatz ruhend, wird die eigentliche Kassette von vier Füßen in Schildkrötengestalt getragen. Zwischen den darüber breit ausladenden Sockelgliedern und dem nur mäßig vorspringenden Gesims, auf dem der gewölbte Deckel aufliegt, bildet sodann den mittleren Theil der reich und graziös profilirten Architektur eine breite, schön geschwungene Hohlkehle, die den vier an den Ecken angebrachten sitzenden Frauengestalten sich trefflich in den Gesammtumriß einzuschmiegen gestattet. Zwischen den letzteren, die durch die von ihnen gehaltenen emaillirten Wappenschilder sich als allegorische Darstellungen der Städte Königsberg, Frankfurt a. M., Berlin und Frankfurt a. O. — der Hauptorte der Thätigkeit des Jubilars — zu er-

*) Nachträglich hat sich [illegible] diesen Artikel, in welchem [illegible] wurde, [illegible]

kennen geben, schlingt sich als weiterer plastischer Schmuck um den Korper der Kassette ein Kranz von Kartouchen umrahmter und durch zierliche Pilasterstreifen getrennter Wappenschilder, von denen das mittlere den deutschen Reichsadler in farbigem Email trägt, während die übrigen eine Reihe bedeutungsvoller Jahreszahlen aus dem Leben des Gefeierten aufweisen. Als Bekronung des Ganzen aber erhebt sich uber dem oblongen Mittelfelde des in Gestalt eines Spiegelgewolbes mit schmalen bronzenen Rippen gebildeten Deckelaufsatzes die auf prächtig geziertem Sessel thronende Figur der durch die Wage in der Linken und durch die mit der Rechten aufgestutzte Gesetzestafel charakterisirte Justitia. Bei reichster Ausstattung von jeder Ueberladung glücklich frei gehalten und durch vollendet harmonische Abwägung sämmtlicher Verhältnisse ausgezeichnet, erzielt dieser reichgegliederte Aufbau, dem die Verbindung von Ebenholz und Elfenbein in den breiteren Flächen der Architektur sowohl als auch in den mit anmuthigen ornamentalen Intarsien versehenen Fullungen, die Verwendung von Emaillen und die fein abgestufte Tönung der Bronze im Verein mit Versilberung und Vergoldung die ansprechendste farbige Belebung verleiht, eine vornehme Wirkung, die durch eine seltene Delikatesse in der Behandlung des Details und namentlich auch in der Ciselirung der metallenen Theile noch gesteigert wird. Am glänzendsten offenbart sich das Talent des Künstlers in der graziösen Erfindung der fünf meisterlich modellirten Figuren, die den hervorragendsten Schmuck des kostbaren Werkes bilden und als bewunderungswürdige, in Komposition, Formengebung und technischer Durchführung mustergiltige Schöpfungen dekorativer Plastik bezeichnet werden dürfen.

Inserate.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Geschichte der Plastik

von

den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart

dargestellt

von

Wilhelm Lübke.

Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit ca. 400 Holzschnitten.

1. und 2. Lieferung à 2 Mark.

Diese neue Auflage ist in Bearbeitung soweit fortgeschritten, dass ihre Drucklegung bis zum Herbst dieses Jahres vollendet sein wird. Der Umfang ist auf ca. 10 Lieferungen à 2 Mark berechnet.

Einführung in die antike Kunst.

Ein methodischer Leitfaden für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht.

Von

Dr. Rudolf Menge.

Mit 23 Bildertafeln in Folio.

Preis für Text und Atlas geb. in Halbcalico 5 M. 50 Pf.

(Bei Partiebezügen für Schulen findet eine Ermässigung statt.)

Kunsthistorische Bilderbogen.

I. Supplement.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

2. u. 3. Lieferung à 1 Mark.

Den Inhalt bilden die Tafeln 259—280, welche die Uebersicht über die Geschichte der modernen Malerei weiter führen. Die 4. u. 5. Lieferung, sowie das Textbuch zu diesem Supplement werden im Herbst erscheinen.

Verlag von **Paul Bette, Berlin.**

C. F. Lessing †.

Brustbild, Facsimiledruck einer Handzeichnung

Anton von Werner's.

Grösse I: in Passepartout 5 Mark.
Folio (aus den Studienköpfen) 2 Mark.
Cabinetformat 1 Mark. (1)

Kunstvereinen

empfehle ich meinen Kunstverlag zu den alljährlich wiederkehrenden Verloosungen, unter bekannten Bezugsbedingungen.

Ernst Arnold's Kunstverlag
Carl Gräf
Dresden, Winckelmannstr. 15.

Soeben erschien:

W. Lotz und **F. Schneider**
Die
Baudenkmäler
im Regierungsbezirk Wiesbaden.

(Inventarium der Baudenkmäler im Königreich Preussen.)
gr. 8°. brosch. 10 Mk.

Berlin, Ende Mai 1880. **Ernst & Korn.**

Soeben erschien:

Antiqu. Katalog No. 1, enth. **Kunst- und Kunsthandbücher, Kupferwerke, Reisen, Memoiren, Briefwechsel, Orientalia, fremde Sprachen, Varia.**

Interessenten belieben den Katalog, welcher gratis und franco versandt wird, zu verlangen.

Gleichzeitig empfehle mein reichhaltiges Lager von neuen und alten Kupferstichen (Grabstichelblätter), Original-Radirungen von Rembrandt, Waterloo etc.

Porträtsammlungen:

3000 Theologen, Gelehrte, Schriftsteller, Mathematiker, Philosophen, Historiker, Kritiker. 300 deutsche Kaiser, deutsche Fürsten. 100 Päpste.

Berlin W., Friedrichstr. 77. (9)
Paul Scheller's
Kunst- und Buchhandlung.

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark.

Die Galerie zu Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chines. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 16 M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

17. Juni

Nr. 36.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Kunstgewerbliches aus Hanau.

Am 17. April wurde der Neubau der kgl. Zeichenakademie in Hanau festlich eingeweiht. Vor acht Jahren feierte diese kunstgewerbliche Anstalt ihr hundertjähriges Jubiläum in Räumen, die so häßlich, verfallen und unpraktisch waren, daß der Neubau als erste Bedingung für die Fortdauer und Entwickelung erschien. Nur der Direktor und der älteste Lehrer (ein Bildhauer) hatten Ateliers, während alle anderen Lehrer sich mit den Klassenzimmern begnügen mußten. Die Regierung hatte, nachdem die Platzfrage vielen Staub aufgewirbelt, endlich ein Einsehen. Es wurde weder das nunmehr gut kultivirte alte Theater, noch ein sumpfiger Garten an der Kehrseite der Stadt, sondern ein nach dem neuen Centralbahnhof hin an der südlichen Peripherie der Stadt gelegener Platz für den Neubau bestimmt, nachdem die Stadt einen Theil des Baugrundes angekauft hatte. Leider fiel die Bauepoche dieses für einen großen Distrikt so wichtigen Gebäudes, welches $^{1}/_{3}$ Million Mark gekostet hat, vor den Erlaß der neuen Organisation der preußischen Baubehörden. Obschon einer der genialsten Architekten Deutschlands, Raschdorff, die Pläne ausarbeitete und den Bau leitete, war es möglich, daß unter der Aegide eines nunmehr zur Leitung von Marinebauten berufenen höheren Baubeamten ein so trockener Fabriks- und Kasernen-Bau entstand, daß Jeder staunt, wie eine solche Stilwidrigkeit heute in Preußen noch möglich sein kann. Nicht ohne Grund hat Raschdorff beim Feste der Einweihung gefehlt. Der Volkswitz bezeichnet den Bau der „Kunstfabrik" als einen Cigarrenkasten, der Fenster und Dach erhalten. Technische Fehler sind 1) die tiefe Unterkellerung mit der Anlage von Licht- und Luftschachten, anstatt die Erhöhung der Keller zu Parterreräumen vorzunehmen. Die Wohnungen für die Diener sind keineswegs unwichtig. Jetzt wohnen diese mit ihren Familien in Kellerräumen. Die Parterreräume würden bei späterem Raummangel ganz anders aushelfen als die tiefliegenden, lichtarmen Räume; 2) ist es ein wichtiger Fehler, daß die Ateliers nebeneinander liegen, anstatt neben den Fachklassen. Zu loben sind hinsichtlich der ästhetischen Wirkung das Vestibül mit der Treppenanlage und die Aula. Die Façade wird später Sgraffitten erhalten, wodurch die prosaische Wirkung einigermaßen verbessert werden wird. Leider wurde der erste Entwurf Raschdorff's nicht genehmigt, und entbehrt Hanau, in welchem der Kunstforscher sehr schöne Giebel und Brunnen aus dem 16. Jahrhundert findet, in seinen Neubauten die Illustration seiner weltberühmten Gold- und Silberarbeiten.

Das Fest war sehr animirt, denn die Bürger Hanau's fühlten, daß es ein großer Vortheil für alle Zukunft ist, einen so großen Bau zu besitzen, in welchem Raum für Sammlungen und zur Entfaltung der kunstgewerblichen Fachklassen vorhanden ist. Es hatten deßhalb auch die Kunstindustriellen der Aufforderung ihres neuen Oberbürgermeisters Rauch entsprochen und eine für Fremde sehr interessante Ausstellung arrangirt. — Ein glücklicher Zufall wollte es, daß, als die Liste zum Zeichnen von Beiträgen zu einer Stiftung circuliren sollte, ein alter Pokal, der kurz vorher in einer lange nicht geöffneten Kiste des städtischen Archivs ge-

funden war, zu sehr hohem Preise an einen der reichsten Leute Frankfurts verkauft wurde. Dieser Pokal, welcher noch den Einfluß der Vorbilder Wenzel Jamitzer's erkennen läßt, wurde für 20,000 Mk. zum besten der Vorbildersammlung verkauft. In Erwägung jedoch, daß zu dieser Stiftung von 20,000 Mk. der ärmste wie der reichste Bürger gleich viel beigetragen habe, entschloß sich eine Gruppe liberal denkender Bürger zu einer weiteren Stiftung, die jährlich 325 Mk. zur Unterstützung talentvoller Schüler zuschießt. — Für Hanau war die Ausstellung der Bijouterien weniger interessant, da ein Gang über die „Zeil" Frankfurts Reicheres zeigt. Die Hanauer Metall-Industrie ist nämlich von Jahr zu Jahr mehr und mehr in den Dienst der reichen auswärtigen Händler getreten, so daß von den 120 Firmen die meisten als Kunsthandwerker ersten Ranges auf Bestellung arbeiten, und die wenigsten tonangebend Neues ausstellen können und dürfen. Bewundernswerth ist jedoch das Zusammenwirken der verschiedensten technischen Ateliers. Graveure, Ciseleure, Gemmenschneider, Emailleure, Silber- und Goldarbeiter, Juweliere, Gießer, Vergolder, Goldfärber, Kettenfabrikanten, Diamantschleifer, Steinhändler sind zahlreich vorhanden und arbeiten gemeinschaftlich an manchem Werke, das später unter der Flagge eines Händlers in der Residenz im Schaufenster liegt. Von Bedeutung ist auch die Hilfe der Maschinen, welche heute exakter, feiner und solider pressen und bohren, was früher mühsame Handarbeit war. Das sind hier wohlbekannte Verhältnisse. Neu und überraschend war unter den ausgestellten Sachen, daß eine bisher nur schlichte Möbel liefernde Fabrik durch die großartigen Aufgaben, welche der Landgraf von Hessen für sein bei Hanau liegendes Schloß Philippsruh gestellt hatte, Prachtmöbel ersten Ranges lieferte. Freilich waren es sehr günstige Verhältnisse, die ein solches Wunder ermöglichten. Der kunstsinnige Landgraf besitzt viele schöne Holzschnitzereien des 16. Jahrhunderts und wünschte Ergänzungen 2c. Der leitende Baumeister Dielmann in Frankfurt fand an dem Architekten Niederhöfer eine in München gut geschulte Kraft, um auf Grundlage der soliden Technik des Fabrikanten Körner den Wetteifer mit den besten Alterthümern zu übernehmen. Für große Säle eines Schlosses sind solche Werke der Holzarchitektur passend, für unsere bürgerlichen Räume erscheinen sie aber zu massiv.

Ueberraschend war auch der Fortschritt, den die altberühmte Teppichfabrik J. F. Leisler gemacht hat. Vor sechs Jahren war die Bekehrung zum orientalischen Teppichstil noch sehr problematisch. Trotz dringlicher Mahnung von kompetentester Seite glaubte man, daß, so lange das Alte noch gehe, jede Neuerung gewagt sei. Nun ist es aber eine Freude, zu sehen, wie auch hier das schlichte geometrische Farbenspiel die großen Rosen und die zackig konturirten Engel verdrängt hat. Von der großen Teppichfabrik in Schmiedeberg war auch ein schöner Teppich im persischen Stil, den eine Schülerin von F. Fischbach komponirt hat, ausgestellt.

Von allgemeinem Interesse dürfte sein, daß zwei bisher noch nicht ausgestellte Sammlungen dem Publikum geordnet vorgeführt wurden. Die eine Sammlung umfaßt 50 alte Buchdeckel des 16. und 17. Jahrhunderts, die theilweise köstlichen Inhalt (an Illustrationen 2c.) darbieten. Die andere umfaßt 600 alte Gewebe und Stickereien vom 12. bis zum 19. Jahrh. Der Einfluß dieser Privatsammlung war deutlich in der Ausstellung der Mädchenklasse wahrzunehmen. Obgleich die Stickereiklasse jüngeren Datums ist, kann sie den Anspruch erheben, diejenige zu sein, in welcher Theorie und Praxis am deutlichsten und erfolgreichsten Hand in Hand gehen. Als strenge Fachklasse ist noch diejenige für Emailmalerei zu nennen, für welche jüngst eine neue Lehrkraft aus Genf gewonnen worden ist. Die Betheiligung der Schüler und Schülerinnen ist bisher noch sehr mäßig. Die Entwickelung der anderen Fachklassen dürfte erst dann erfolgen, wenn das jetzige System, welches als antiquirt bezeichnet werden muß, geändert wird. Die Fachlehrer haben 400 bis 500 Kinder vom 10. Jahr an im Zeichnen zu unterrichten. Die Folge ist, daß die Akademie zwar eine stattliche Schülerzahl aufzuweisen hat, daß aber in allen anderen Schulen der Stadt das Zeichnen um so weniger ernstlich gepflegt wird. In den Lehrerseminarien müssen gute Zeichenlehrer herangebildet, oder den talentvollen Seminaristen muß eine Unterstützung geboten werden, einen halbjährigen Spezialkursus an den kunstgewerblichen Akademien zu absolviren. Dann fällt die für den Staat sehr kostspielige und für die Fachlehrer lästige und ermüdende Methode weg, den oft talentlosen Anfängern die erste Vorbildung zu geben. Es ist aber sehr schwer, bei einer Organisation aus alter Zeit, welche die kunstgewerblichen Aufgaben kaum ahnte, Neuerungen einzuführen. Die Akademie besitzt nämlich an Stelle eines Kuratoriums ein Direktorium, in welchem der jeweilige Landrath des Distriktes den Vorsitz führt, und Personen, die der Kunstindustrie ganz fern stehen, Mitdirektoren sind. In der Festrede erwähnte Herr Direktor Hausmann (Historienmaler), daß hoffentlich nunmehr sich die Fachklassen entwickeln können, da Raum vorhanden ist. — Aus guter alter Zeit besitzt die Hanauer Akademie übrigens eine Einrichtung, die allen Städten zu empfehlen ist. Jedem Lehrling werden vom Lehrherrn mindestens zwei Mal zwei Stunden wöchentlich während der Arbeitszeit zum Besuch des Zeichenunterrichtes freigegeben. Selbstverständlich

benutzen fast alle Lehrlinge auch noch den Abend- und Sonntagsunterricht.

Unter den neu aufgestellten Sammlungen ist eine kleine, aber im Wachsen begriffene aus jüngster Zeit noch zu erwähnen. Eine Auswahl wurde in den bedeutendsten Museen Deutschlands unter den alten Schmucksachen getroffen, um dieselben von hiesigen Bijoutiers ganz getreu kopiren zu lassen. Diese Nachahmungen ersetzen bestens die alten oft sehr theueren Originale und schulen zugleich die Arbeiter. Die meisten Kopien sind Geschenke von Hanauer Patriziern.

Zum Schluß noch die für Maler wichtigste Ergänzung dieses Berichtes, daß nicht nur die alten interessanten Bilder in der Aula sehr gut placirt sind, sondern nunmehr auch die moderne Malerei jährlich durch den neu gegründeten **Kunstverein** hier ein schönes Ausstellungslokal und durch die geschickte Leitung des Vereins auch ein neues Absatzgebiet erhält.

Die kgl. Regierung war beim Feste in würdigster Weise durch die Herren Regierungspräsidenten von **Brauchitsch** und Geh. Oberregierungsrath **Mittler** aus Kassel vertreten. Von den renommirten Führern der Kunstindustrie vermißte man die in Berlin wohnenden Koryphäen. Von Frankfurt a. M. waren die Direktoren **Malß** und **Luthmer**, aus Darmstadt Prof. Dr. **Schäfer** erschienen. Prof. Dr. **Stockbauer** aus Nürnberg löste die schöne und schwere Aufgabe, am Vorabende des Festes im Kunstindustrie-Verein einen Vortrag über die Entwickelung und die Ziele der modernen Bijouterie zu halten, in meisterhaftester Weise. — Zu den berühmten Schülern der Hanauer Akademie (**Spangenberg**, **Decker**, **Cornizelius** &c. gehört auch der greise Maler **Oppenheim** in Frankfurt a. M., welcher als Achtzigjähriger seinen Besuch der Vaterstadt machte und sich freute, daß ein so großes stattliches Gebäude die alte Baracke ersetzt. Möge es glücken, im neuen Gebäude die renommirte Strammheit des preußischen Beamtenthums mit dem freien Streben künstlerischer Individualitäten harmonisch zu vereinigen!

X. Y. Z.

Kunstliteratur.

Le statuaire J. B. Carpeaux, sa vie et son oeuvre, par Ernest **Chesneau**. Paris, Quantin, 1880. 8.

Die Gruppe des Tanzes vor der neuen Oper zu Paris hat Carpeaux's Namen einen europäischen Ruf verschafft, und der Meister des Ugolino, wie der Graf von Nieuwerkerke den römischen Laureaten mit den blitzenden Augen schon 1861 nannte, ehe sein Werk noch die Villa Medicis verlassen hatte, ist keinem Kunstfreunde ein Fremder. Sein rastloses Streben, seine bedeutende Produktionskraft und sein tragisches Geschick — er fiel in der Vollkraft seines Schaffens einer tückischen, aller Menschenhilfe spottenden Krankheit zum Opfer — verleihen seinem Lebensbilde eine erhöhte Anziehungskraft. Carpeaux's Seelenleben, seine Familienverhältnisse und die äußeren Episoden seines Daseins sind in dem vorliegenden Buche ziemlich knapp und dürftig behandelt; von dem Streben des Künstlers und dem Schaffen des Bildhauers giebt Chesneau dagegen eine klare, chronologisch wohlgeordnete und von zahlreichen Illustrationen ergänzte Uebersicht. Das Buch zerfällt in zwei scharf getrennte Abtheilungen: „La vie et l'oeuvre" und „Souvenirs et documents", denen sich eine biographische Tabelle anschließt. Zehn große Illustrationen, Stiche und Lichtdruck-Reproduktionen, machen den Leser zunächst mit den ernsten Zügen des Bildhauers bekannt und führen ihm dann dessen bedeutendste Werke vor; da finden wir die Mittelgruppe des bei Herrn Friccard in Valenciennes befindlichen Jugendwerkes, „Die heilige Allianz aller Völker", zu welcher ihm Beranger's Gedicht die Anregung gab, den „Triumph Florens", Carpeaux's anmuthigste Schöpfung, und sein Sorgenkind, „Die Gruppe des Tanzes," sowie die Doppelgruppen zum „Brunnen des Observatoriums", die für Valenciennes bestimmte Statue Antonie Matteau's und die wunderbar vollendeten Büsten der Herzogin von Mouchy und seines Freundes Alexander Dumas. Siebenundvierzig kleinere und größere Illustrationen, worunter sich eine Anzahl von Skizzen und ersten Entwürfen zu später in anderer Form ausgeführten Arbeiten besonders auszeichnen, vervollständigen diese Rundschau. Sie beginnen mit dem Bas-Relief, „Die Unterwerfung Abd-el-Kaders," dessen Bestellung Carpeaux dem ihm später so wohlgewogenen Kaiser Napoleon III. im Jahre 1853 durch Ausdauer abgerungen hatte, bringen die preisgekrönte Statue „Hektor und Astyanax" mit der ersten jener lieblichen Kindergestalten, die seinem Herzen und seiner Hand lebenslang so sympathisch blieben — war doch die Büste des „kleinen Schmollenden" seine erste Arbeit in der Villa Medicis und der verschmachtende kleine Gaddo sein Liebling bei der Gruppe des Ugolino — und übergehen keine Stufe seiner künstlerischen Entwicklung. Chesneau berichtet, wie der junge Laureat das Original zu seiner „Palombella" genannten Büste, eine Tochter der Sabiner Berge, als Bild der ländlichen Barmherzigkeit die Kleider noch ärmerer Genossen flickend, antraf, er stellt uns nach Carpeaux's Zeichnung die ehrliche einfache Alte vor, welche dem Meister das Leben gab, und der sein letztes Schmeichelwort inmitten der Qualen des Todeskampfes gelten sollte, und läßt uns manchen willkommenen Blick in Carpeaux's italienisches Skizzenbuch thun, wo Michel Angelo als Halbgott

herrschte, und schmucklose Zeichnungen mit kraftvollen Originalentwürfen abwechseln. Seine erste erfolggekrönte Arbeit, der „Neapolitanische Fischer mit der Muschel", erinnert noch stark an Rude's Auffassung in dem „Kinde mit der Schildkröte"; erst mit der großartigen Gruppe des „Ugolino" begann sein Genius die eigenen Schwingen zu entfalten; seltsamerweise fand das unter dem südlichen Himmel geplante Werk in Italien mehr Beifall als in Frankreich, wo die Akademiker die Wiedergabe des physischen Schmerzes übertrieben und die Bewegung der Hauptgestalt theatralisch nannten — Ugolino führt genau nach Dante's Dichterwort in der Uebermacht der Verzweiflung beide Hände zum Munde. Als Géricault den Schiffbruch der Medusa mit allem Grausen der Wirklichkeit malte, hatte man es ihm nicht besser gemacht. Ein vielverheißender Entwurf Carpeaux's, „Paul und Virginie am Ufer der Rivière Noire", von 1862, ward leider nicht ausgeführt, während das zum Pendant für den „Jungen Fischer" bestimmte „Mädchen mit der Muschel" zu den schwachen Arbeiten gehört. Nach seiner Rückkehr von Rom räumte er der Porträtbüste einen fast zu weiten Raum in seinem Schaffen ein; der Kampf um das Dasein zwang ihn, den stolzen Nacken zu beugen. Die 1862 vollendete Büste der Prinzessin Mathilde, diejenige des Malers Eugen Giraud, wovon dieser selbst die Zeichnung zu Chesneau's Werk lieferte, das genial ausgeführte Porträt des Architekten Garnier, die überaus liebreizende Büste von Frl. Eugenie Fiocre und diejenigen von Gounod, Gérome und Bruno Chérier, lauter in unserem Werke reproduzirte Arbeiten, zeigen Carpeaux's ausgesprochene Begabung im besten Lichte. Die schöne Porträtstatuette des kaiserlichen Prinzen mit seinem Lieblingshunde Nero, von 1865, entging glücklich der Zerstörung durch die Commune und befindet sich jetzt im Schlosse zu Arenenberg. Chapu's Porträtstatue eines Knaben vom Salon 1879 erinnerte lebhaft an Carpeaux's Schöpfung. Die in bedeutender Höhe angebrachten Gruppen der Dreifaltigkeitskirche, die „Mäßigkeit" und die „Barmherzigkeit", dürften selbst Freunden Carpeaux's weniger bekannt sein; der „Mäßigkeit", einer ernst und würdevoll gehaltenen Frauengestalt, sind wieder zwei liebliche Kinder zugesellt. Die Lichtdruck-Reproduktion des Bas-Reliefs, „Der Triumph Florens", wird durch das Fronton oberhalb desselben, „Frankreich als Lichtspenderin der Welt und als Beschützerin von Ackerbau und Wissenschaft", ergänzt; bei der Anordnung und der Modellirung der beiden allegorischen Figuren schwebte ihm offenbar das Mediceärgrab Michel Angelo's vor.

Ueber das Jahr 1867 und die „Gruppe des Tanzes" giebt Chesneau interessante neue Aufschlüsse. Wir erfahren, daß der Bildhauer das Werk anfänglich mit 17 antik bekleideten Gestalten projektirt hatte. Das nach langen freundschaftlichen Debatten zwischen Carpeaux und Garnier endgiltig erwählte Modell verschlang dann bei der Ausführung in Stein weit mehr, als das ganze Honorar betrug, weil die Gehilfen für die schwierige, unausgesetzte Aufmerksamkeit erfordernde Arbeit doppelten Tageslohn verlangten. Der Architekt setzte beim Ministerium einen neuen Zuschuß für den hartbedrängten Künstler durch und half dann aus eigenen Mitteln weiter. All dieses Entgegenkommens ungeachtet mußte Carpeaux seine Schöpfung unvollendet abliefern, ehe sie an Feinheit der Modellirung dem ersten Entwurfe gleich kam.

Von demselben warmen Patriotismus wie sein Kunstgenosse David d'Angers beseelt, schuf Carpeaux 1870 das allegorische Fronton für das Rathhaus seiner Geburtsstadt: „Valenciennes stößt die Invasion zurück"; es sollte neben dem reizvollen Marmorbilde, „L'amour blessé", von 1874 sein letztes größeres Werk sein. Wohl vollendete er noch mehrere Porträtbüsten, und seine Hand blieb bis zur letzten Stunde mit Thon und Bleistift im innigsten Verkehr, aber seine beste Kraft war durch die Krankheit gebrochen, deren Martern er am 12. Oktober 1875 nach langem schweren Ringen erliegen sollte. Das Modell zu der nach der Natur entworfenen Statue eines „Fischermädchens" zeigt seinen Genius noch einmal in seiner vollen Kraft, dann aber vermochte er nur den Stift noch zu führen. Auch aus dieser Epoche enthält Chesneau's Buch interessante Skizzen jeglicher Art, die Frucht der wenigen schmerzfreien Stunden unter dem sonnigen Himmel des südlichen Frankreichs. Das Facsimile eines Briefes des dem Tode geweihten an seinen Freund Chérier, vom 3. Mai 1875, dient zugleich einer kleinen Federzeichnung der Büste, welche Bernard unter Carpeaux's eigener Leitung von ihm anfertigte, zum Rahmen; eine Reliquie in doppelter Hinsicht, zeigt sie den Leidenden müde, gesenkten Hauptes, mit gelichtetem Hauptbaar und vor der Zeit gealterten Zügen; nur das Auge bewahrt noch einen Abglanz des einstigen Feuers, und die Hand bewährt beim Zeichnen noch die gewohnte Meisterschaft, während sie zum Schreiben den Dienst zu versagen beginnt. Die Todtenmaske des Bildhauers schließt das Werk würdig ab.

Hermann Billung.

M. Meurer, Italienische Majolika-Fliesen. Berlin, Ernst Wasmuth. 1880. Fol.

Der rühmlichst bekannte Dekorations-Maler Meurer in Berlin, welcher von seinen in Gemeinschaft mit seinen Schülern, zum Theil auf Kosten der Preußischen Staatsregierung unternommenen Studienreisen nach Italien eine große Anzahl vortrefflicher Kopien von italienischen Dekorations-Malereien aus der besten Renaissance-Zeit heimgebracht hat, die

auf die Dekoration moderner Räume in Berlin schon vielfach von wohlthätigem belebenden Einflusse gewesen sind und hoffentlich noch lange sein werden, hat auch einem Zweige der Dekoration seine Aufmerksamkeit zugewendet, welcher bisher weniger beachtet war, der Aufmerksamkeit aber im hohen Grade würdig ist, nämlich den bemalten Majolika-Fliesen, welche in Italien vielfältig zum Belegen der Wände und Fußböden benutzt werden. Meurer hat eine große Anzahl derselben aus dem 15. und 16. Jahrhundert nach den Originalen in Venedig, Bologna, Siena, Rom, Amalfi &c. gezeichnet und eine Auswahl der schönsten Muster solcher Fliesen in der Originalgröße in meisterhaftem Farbendruck in einem von dem Verleger E. Wasmuth in Berlin sehr vornehm ausgestatteten Werke soeben publicirt. Vor uns liegen 8 Tafeln mit 19 Fliesenmustern. Es ist dies das erste Drittel des vollständigen Werkes, welches aus 24 Tafeln in Farbendruck und einem historischen Text bestehen wird. Die Publikation ist nicht nur kunsthistorisch von Werth und Interesse, sondern auch in praktischer Beziehung für die Kunst-Industrie unserer Tage, welche ähnliche Fliesen zur Zeit schon fabricirt; sie bietet Malern, Zeichnern und Fabrikanten eine Fülle fruchtbarer Motive und enthält zugleich willkommene Vorlagen für Schulen.

R. Bergau.

* **Vom Festzugswerke des Wiener Gemeinderathes** ist die zweite Lieferung erschienen, welche die folgenden vier Blätter enthält: 1. der Festplatz (von O. Wagner), 15. die Gruppe der Bekleidungsgewerbe und der Friseure (von H. Eichler), 19. das Gewerbe der Wagenbauer (von S. L'Allemand) und 29. die Eisenbahnen (von R. Weyr). Das erste Blatt giebt ein geschmackvoll arrangirtes und flott gezeichnetes Bild des Hauptschauplatzes der Begebenheiten zwischen Hofmuseen und Kaiserzelt, das nur etwas reicher hätte staffirt werden sollen, als mit den beiden langweiligen Hofbedienten; auch das allegorische Frauenzimmer, das sich auf der Brüstung rechts mit dem Abfassen der Festchronik plagt, ist wenig nach unserem Geschmacke. Von den übrigen Tafeln ist die von Weyr entschieden die interessanteste; der hochbegabte Bildhauer bewährt darin seine Meisterschaft im Zeichnen. Das von uns seinerzeit eingehend gewürdigte Bravourstück seines Prachtwagens der Eisenbahnen wird in den Festzugspublikationen, wie in der Wirklichkeit, einen Glanzpunkt bilden. Etwas dünn und leblos in der Komposition ist das Blatt von L'Allemand, aus dem uns jedoch — wie auch aus dem Weyr'schen Blatte — zahlreiche hübsch gezeichnete Charakterköpfe entgegentreten. Das Werk wird mit Eifer gefördert und hat sich auch außerhalb Oesterreichs, namentlich in Deutschland und Frankreich, lebhaften Beifalls zu erfreuen.

* **Gottfried Semper's architektonische und kunstgewerbliche Entwürfe** werden im Verlage von G. Knapp (E. Nowák) in Leipzig demnächst erscheinen. Diese Gesammtausgabe der Werke des berühmten Meisters ist auf 130 Blatt in saubersten Kupferstich (Bildgröße 30×50, Papiergröße 43×62,5 Centim.) berechnet und wird in Lieferungen (à 5 Bl.) und Doppellieferungen (à 10 Bl.) ausgegeben, deren erste u. A. die Pläne der Wiener Hofmuseen, des neuen Wiener Burgtheaters und Wellington's Leichenwagen enthält. Der Schlußlieferung wird ein umfangreicher illustrirter Text und ein Porträt Semper's in Stich beigegeben werden.

* **Raffael-Werk.** Unter diesem Titel kündigt die Gutbier'sche Kunsthandlung in Dresden ein neues Lichtdruck-Unternehmen an, welches sich die Aufgabe stellt, alle Tafelbilder und Fresken (Tapeten) Raffael's, welche in Stich und Photographie reproducirt sind, in Nachbildungen zu vereinigen. Handzeichnungen bleiben ausgeschlossen. Das Werk ist auf etwa 190 Tafeln in Quart berechnet und soll in 24 Lieferungen erscheinen. Den 7—8 Bogen umfassenden erläuternden Text hat W. Lübke übernommen. Den Lichtdruck besorgt M. Rommel in Stuttgart.

Nekrologe.

Rudolf Marggraff †. Am 28. Mai schied zu Freiburg im Breisgau Dr. Rudolf Marggraff, k. Professor an der Münchener Kunstakademie a. D., nach kurzem schweren Leiden aus dem Leben.

Marggraff war am 28. Februar 1805 zu Züllichau (Provinz Brandenburg, Regierungsbezirk Frankfurt a. d. O.) geboren und hatte somit ein Alter von mehr als 75 Jahren zurückgelegt, ohne von seiner geistigen Frische und Schaffenskraft etwas einzubüßen — ein Glück, das in unserer schnelllebigen Zeit nur Wenigen gegönnt ist. Sein jüngerer Bruder war der bekannte Dichter Hermann Marggraff (geb. 1809, gest. 1864). Rudolf Marggraff besuchte zunächst das von Direktor Thienemann trefflich geleitete Gymnasium seiner Vaterstadt, bezog dann die Universität Berlin und studirte dort Theologie, verließ sie aber bald wieder und wendete sich dem Studium der Philosophie, Philologie und Archäologie zu, wobei er sich namentlich von den Vorträgen Al. Hirt's, Tölken's und Hotho's angezogen fühlte. Dann war er mehrere Jahre hindurch Lehrer an Berliner Bürgerschulen, widmete sich aber gegen 1830 den ihm ausschließlich liebgewordenen Kunststudien, die ihn im Jahre 1837 nach München führten, dessen Kunstleben damals in höchster Blüthe stand. Des Königs Ludwig Vertrauen eröffnete Marggraff einen schönen Wirkungskreis: er berief ihn zum Lehrer der Kunstgeschichte für seine Töchter Hildegard, Adelgunde und Alexandra. Außerdem hielt Marggraff stark besuchte Privatvorlesungen über Kunstgeschichte.

Im Jahre 1842 wurde er an Stelle des 1841 zurückgetretenen Professors der Kunstgeschichte und Sekretärs Joh. Heinrich Ferdinand v. Olivier auf dessen Doppelposten an die k. Akademie der bildenden Künste berufen, aber schon 1855 in den Ruhestand versetzt. Von nun an konnte er sich ganz seinen Neigungen widmen und schrieb eine lange Reihe theils selbständiger Werke, theils Beiträge für Zeitschriften, die ihm den Namen eines geachteten Kunsthistorikers und Kritikers verschafften, während er gleichzeitig als lyrischer und epigrammatischer Dichter und als Biograph Tüchtiges leistete und sich auch als politischer Schriftsteller bemerkbar machte. Letzteres war in den Jahren 1859 und 1860 der Fall; er schrieb in dieser Zeit: „Vor und nach dem Frieden von Villafranca" und gab eine Sammlung von deutschen Volksliedern (Kriegs-, Siegs-, Mahn- und Spottliedern der letzten hundert Jahre) unter dem Titel: „Das ganze Deutschland soll es sein!" heraus.

Der Schwerpunkt seiner literarischen Thätigkeit lag aber in seinen kunsthistorischen Schriften. Dahin gehören seine kritischen Kataloge der älteren Pinakothek in München (vier Auflagen) in deutscher, englischer und französischer Sprache, „Ueber monumentale Kunst und

ein halbvergessenes Kapitel aus der neueren Kunstgeschichte", „Münchener Jahrbücher für bildende Kunst (1839—1842)", „Das Schwanthaler Museum", „Die Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian I. auf dem Wittelsbacher Platz in München" ꝛc. Als nicht unverdienstliche Arbeiten sind auch seine: „Erinnerungen an Albrecht Dürer und seinen Lehrer Wohlgemuth", „D. J. Ohlmüller" und „Georg Kaspar Nagler, Verfasser des neuen allgemeinen Künstlerlexikons und der Monogrammisten" hervorzuheben.

Carl Albert Regnet.

Todesfälle.

Joh. Heinr. Strack, k. preuß. Hofbaurath, ist am 13. Juni im Alter von 74 Jahren in Berlin gestorben.

Kunstgeschichtliches.

Zur Geschichte der Plastik. Prof. F. X. Kraus sagt in seiner Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer (Freiburg 1880) S. 62, Spalte 2 bei Gelegenheit der Inschrift am südlichen Portal des Baptisteriums zu Parma: „von Lübke, Gesch. d. Plastik 2. Aufl. 383 gelesen: ego sum Phaeton". Dem geehrten Herrn Verfasser ist offenbar entgangen, daß ich selbst bereits im Anhange zum Vorwort jener von ihm citirten Auflage meines Buches die irrige Lesung, die ich mit Schnaase theilte, berichtigt habe. Wir Beide hatten bei unserem gemeinsamen Besuch in Parma 1858 in der That EGO SVM PHAETO anstatt EGO SVALPHAETO gelesen. Bei der Entfernung der Inschrift vom Auge war uns Beiden der das M andeutende Strich entgangen, und für AL hatten wir ein M gelesen. Dem Lokalforscher Lopez verdankt man die Berichtigung der Lesart.

W. Lübke.

Jakob Cornelisz van Oostzanen. Herr A. Bredius aus Amsterdam theilt mir mit, daß sich meine Deutung seines Monogrammes (Repertorium für Kunstwissenschaft I, S. 186) als Jacobus Amstela(e)damus als authentisch erwiesen hat. Näheres ist abzuwarten. — Bei dieser Gelegenheit sei mir noch eine Frage gestattet. Herr Dr. Scheibler spricht auf Seite 58 seiner Dissertation über die hervorragendsten anonymen Kölner Maler von 1460—1500 bei Gelegenheit der Erwähnung des Jakob Cornelisz davon, daß Dir. Eisenmann zwei Bilder dieses Meisters in der Kasseler Galerie überzeugend identificirt habe. Das eine ist selbstverständlich Nr. 58 des Aubel'schen Kataloges: Der hl. Geist ꝛc., das mit dem Monogramme bezeichnet ist. Welches ist aber das andere? Ich vermuthe Nr. 40: Christus erscheint der Magdalena als Gärtner, wozu ich in meinem Katalog die Notiz finde: „Ist kein Schäufelin, aber von Jakob Cornelisz."

Wilhelm Schmidt.

Konkurrenzen.

F. **Kunstgewerbliche Konkurrenz in Berlin.** Auch in diesem Jahre ergeht vom Kunstgewerbe-Museum und der Permanenten Bau-Ausstellung zu Berlin an die Kunsthandwerker und Industriellen Preußens die Einladung zur Betheiligung an einer kunstgewerblichen Konkurrenz — der vierten ihrer Art — um acht von dem Kgl. Ministerium für Handel und Gewerbe ausgesetzte Ehrenpreise im Betrage von je zweimal 700, 500, 400 und 300 Mk. Das ausführliche Programm derselben, das vom Bureau des Kunstgewerbe-Museums unentgeltlich zu beziehen ist, fordert in der ersten Aufgabe eine Schlafzimmergarnitur in gefirnißtem kiehnenem Holz, von der zwei Stücke ausgeführt, die übrigen in Zeichnungen zu liefern sind; in der zweiten eine gußeiserne Bank zur Aufstellung an öffentlichen Promenaden, in der dritten einen aus einem Mittelstück und zwei Armleuchtern bestehenden Tafelaufsatz aus einem nicht edlen Metall mit einem Ueberzug von Gold, Silber, Nickel ꝛc. und in der vierten einen Thürvorhang aus schwerem Stoff für Kunstsammlungen oder andere öffentliche Gebäude. Die Arbeiten sind bis zum 9. Oktober anzumelden und bis zum 6. November an das Kunstgewerbe-Museum abzuliefern. Sie werden zuerst in letzterem und hierauf in der Permanenten Bau-Ausstellung je vierzehn Tage hindurch öffentlich ausgestellt werden.

Für die Lamey-Preis-Stiftung an der Universität Straßburg ist am 1. Mai 1880 die folgende Preisaufgabe gestellt worden: „Geschichte der Städtebaukunst bei den Griechen". Zu verwerthen sind nicht bloß die antiken literarischen und epigraphischen Zeugnisse, sondern auch die Ergebnisse von Ausgrabungen und Untersuchungen an Ort und Stelle. — Diejenigen Theile der Untersuchung, welche bereits genügend erforscht und erörtert zu sein scheinen, können unter Hinweis auf die bezüglichen Arbeiten von der Darstellung ausgeschlossen oder kürzer behandelt werden. — Bei der Darstellung ist darauf zu achten, daß sie nicht einen ausschließlich gelehrten Charakter trage, sondern wenigstens die Hauptresultate müssen in einer allgemein faßlichen und lesbaren Form vorgetragen werden. Der Preis beträgt 2400 Mk. Die Arbeiten müssen vor dem 1. Januar 1884 eingeliefert sein. Die Ertheilung des Preises findet statt am 1. Mai 1885. Die Bewerbung um den Preis steht Jedem offen, ohne Rücksicht auf Alter oder Nationalität. Die Einreichung der Konkurrenzarbeiten erfolgt an den Senatssekretär. Die Konkurrenzarbeiten sind mit einem Motto zu versehen, der Name des Verfassers darf nicht ersichtlich sein. Neben der Arbeit ist ein verschlossenes Couvert einzureichen, welches den Namen und die Adresse des Verfassers enthält und mit dem Motto der Arbeit äußerlich gekennzeichnet ist. Die Versäumung dieser Vorschriften hat den Ausschluß der Arbeit von der Konkurrenz zur Folge. Geöffnet wird nur das Couvert des Verfassers der gekrönten Schrift. Eine Zurückgabe der nicht gekrönten oder wegen Formfehler von der Konkurrenz ausgeschlossenen Arbeiten findet nicht statt. Die Konkurrenzarbeiten können in deutscher, französischer oder lateinischer Sprache abgefaßt sein.

Vermischte Nachrichten.

A. R. **Ein neues Bild von Ludwig Knaus.** Es ist ein altes, stark verbrauchtes Thema, welches Prof. Knaus zum Gegenstande seines neuesten Bildes gemacht hat: ein Blick hinter die Koulissen, in das geschminkte Elend einer wandernden Gauklertruppe. Aber die unerschöpfliche Kraft seiner Charakteristik und die wunderbare Virtuosität seines Pinsels haben ein Werk geschaffen, vor dem alle früheren Schildereien ähnlicher Art in der Erinnerung des Beschauers verblassen, vor dem er fühlt, daß hier zum ersten Male der Gegenstand mit seinem reichen tragikomischen Gehalt bis auf den Grund erschöpft worden, und daß zugleich die schneidende Disharmonie zwischen Flitter und Elend in dem höheren Elemente des Humors zur Versöhnung gelangt ist. Zur Herbsteszeit hat eine Gesellschaft von Seiltänzern und Akrobaten, deren bedeutendste Mitglieder die Familie des „Direktors" stellt, den Schauplatz ihrer Thätigkeit auf der Wiese einer kleinen Stadt aufgeschlagen, deren Thürme, Dächer und letzte Häuser im Hintergrunde sichtbar sind. Sie ragen über die Leinwand hinaus, welche die Garderobe und zugleich den Wohnraum der Künstler von den Zuschauern trennt. Ein altes, vielfach zerrissenes Segeltuch von unergründlich schmutziger Farbe ist von Baum zu Baum gespannt und grenzt den Vordergrund ab, dessen Figuren unser vornehmstes Interesse in Anspruch nehmen. Wenn man über die Leinwand blickt, sieht man einen Akrobaten auf dem Seile tanzen, und da ein Mohr eben die Leinwand zurückschlägt, um den oder die Künstlerin abzurufen, welche nunmehr an die Reihe kommt, erblickt man auch einen Ausschnitt aus der Corona der Zuschauer, Männer und blondlockige Kinder, welche mit ungetheilter Aufmerksamkeit den Bewegungen des Seiltänzers folgen. Uns aber interessirt mehr die Gesellschaft im Vordergrunde. Mitten im Raume steht ein niedriger eiserner Ofen, auf dessen Platte eine Schüssel Kartoffeln, das kärgliche Abendbrot der Gaukler, warm gehalten wird. Zwei hübsche Kinder, ein schwarzlockiges Mädchen und ein jüngerer Knabe, sind vor der geöffneten Thüre des Ofens niedergekauert, um die erstarrten Hände gelenkig zu erhalten. Ihr buntes Kostüm, ihre Tricots beweisen, daß auch sie auf dem „Programm" der Gesellschaft figuriren. Hinter dem Ofen, den Rücken gegen

die Leinwand gekehrt, sitzt ein alter Clown mit jener fabelhaften, dreispitzigen Perrucke, welche für diese Spaßmacher des Circus traditionell geworden ist. Die Schminke, mit welcher er sein Angesicht bemalt hat, ist nicht im Stande, die Furchen zu verdecken, welche Noth und Elend in dasselbe eingegraben. Die Beschäftigung, der er sich momentan hingiebt, steht in schneidendem Kontrast zu dem bunten Narrenkleide. Auf seinen Knien ruht ein Wickelkind, welches er in Abwesenheit der „Direktorin", die vermuthlich an der Kasse sitzt, mit einer Milchflasche stillt. Er stiert gedankenlos in's Weite und wendet den Kopf, vielleicht absichtlich, von der Gruppe zu seiner Linken ab, die wir nunmehr ins Auge fassen wollen. Vorher noch ein Wort über das Kolorit. Die Gesichter der beiden Kleinen, die vor dem Ofen hocken, sind vielleicht etwas zu rosig behandelt. Ihr Fleischton erhält dadurch einen porzellanartigen Glanz. Möglich auch, daß der Maler damit die Schminke hat andeuten wollen. Indessen bleibt die Partie immerhin streitig. Mit einer geradezu vollendeten Virtuosität ist dagegen das Spiel des Helldunkels in dem abgeschlossenen Raume und der eigenthümliche, erkältende Ton der herbstlichen Luft behandelt. Wie der Kopf des alten Bajazzo's von der Leinwand hinter ihm durch unbestimmte Mitteltöne abgehoben wird, die ihn leicht flimmernd umspielen, das zeugt von einer Sicherheit und einer souveränen Beherrschung der Technik, die zu uneingeschränkter Bewunderung auffordern. Dieselbe Freiheit und Leichtigkeit des Schaffens finden wir in fast noch potenzirtem Maße in der Gruppe zur Rechten, welche die Komposition abschließt. Auf einem Koffer sitzt ein junges Mädchen von achtzehn bis neunzehn Jahren, offenbar der Stern der „Gesellschaft", die mit Trikots bekleideten Beine gerade von sich streckend. Es hat seinen feinen, geschmeidigen Oberkörper zum Schutz gegen die kühle Herbstluft in einen Shawl gewickelt, dessen dünner Stoff das bunte Kleidchen hindurchschimmern läßt. Noch hat das Elend kaum erst mit flüchtiger Hand seinen Scheitel berührt. Lächelnd blickt es vor sich hin, mit halbem Ohr und vielleicht auch erst mit halbem Verständniß den Galanterien lauschend, welche ein einheimischer Don Juan, der als Protektor der Kunst Eingang in die Garderobe gefunden hat, ihm zuflüstert. Der Herr Aktuarius oder dergleichen, dem die Sonne seines Lebens bereits sehr schräg auf den spärlichen Haarwuchs scheint, hat sich in Gala geworfen: ein brauner Havelock umhüllt in üppigen Falten seine Glieder, ein Augenglas verleiht seinem Angesicht den Schein der Ueberlegenheit, und ein Paar ziegelrother Handschuhe bekunden seinen Sinn für Eleganz und Farbenharmonie. — Wir scheiden von dem Bilde, auf welchem ein ausgezeichneter Sittenschilderer mit scharfem Griffel ein trauriges Blatt aus dem Buche des Lebens in Form und Farbe übersetzt hat, mit der Zuversicht, daß wenigstens dieser Don Juan der schönen Seiltänzerin nicht gefährlich werden wird. Das Bild befindet sich im Besitze des Kunsthändlers R. Lepke in Berlin.

c. **Semper-Stiftung.** Um für alle Zeiten das Andenken an Gottfried Semper zu ehren, ist vom Dresdener Stadtrath beschlossen worden, mit einem Kapitale von 20,000 Mk. eine Stiftung zu begründen und die Zinsen dieses Kapitals zu einem Reisestipendium für Architekten zu verwenden. Es wurde eine Kommission ernannt, bestehend aus Rathsmitgliedern und einigen Dresdener Baukünstlern, welche für die zu begründende Stiftung specielle Vorschläge machen soll.

* **Zu Ehren Karl Humann's**, des glücklichen Entdeckers der pergamenischen Skulpturen, fand am 12. Mai im großen Saale des Zoologischen Gartens in Berlin ein Festmahl statt, an welchem die Spitzen der dortigen Kunst- und Gelehrtenwelt, zahlreiche Minister, andere Würdenträger und Vertreter aller gebildeten Kreise der deutschen Hauptstadt theilnahmen. Nach den offiziellen Toasten auf den Kaiser und den Kronprinzen, die erhabenen Förderer dieses rühmlich durchgeführten Friedenswerkes, feierte Geh.-Rath Schöne den Helden des Tages, der bescheiden und anspruchslos an seiner Seite saß, in schwungvollen Worten. In Uebergehung der übrigen Trinksprüche, unter denen besonders der Dank des Gefeierten durch warme Empfindung und Humor ausgezeichnet war, heben wir aus der Rede Schöne's folgende, auf die Bedeutung des Fundes hinweisende Sätze hervor: „Wenn — sagte er u. A. — „die großartigen Schätze alter Kunst, deren Auffindung und Gewinnung wir der klugen Energie und zähen Ausdauer unseres verehrten Freundes verdanken, einen ungewöhnlich lauten Nachhall in allen Kreisen unserer Stadt, ja des ganzen Landes gefunden haben, so liegt der Grund hiervon unzweifelhaft zunächst in der hohen und weittragenden Bedeutung dieser Funde selbst, und es ist nicht das letzte Verdienst ihres Entdeckers, diese Bedeutung vom ersten Augenblicke an richtig erkannt und aus ihrer Erkenntniß die Macht der Energie geschöpft zu haben, ohne welche die Durchführung eines solchen Unternehmens nicht gelingen kann. Es bedarf meines Wortes in dieser Versammlung nicht, um in Ihr Bewußtsein zurückzurufen, wie hier zum ersten Male in lebendiger Verkörperung jener merkwürdige Wendepunkt der griechischen Kultur uns vor Augen trat, den man wohl in gewissem Sinne als den Beginn modernen Lebens bezeichnen darf, und wie sehr gerade diese Erscheinungen der alten Kunst geeignet sind, uns nicht nur wissenschaftlich zu beschäftigen, sondern unmittelbar künstlerisch zu belehren und anzuregen. Und Derjenige, der diese Funde gethan, hat sie der ganzen gebildeten Welt erworben, deren Gemeingut sie sein und mit jedem Tage mehr werden sollen, wie alle wahre Kunst und alle wahre Wissenschaft."

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Statistisches Handbuch für Kunst und Kunstgewerbe im deutschen Reich 1880. 8⁰. 311 S. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung.

Feddersen, Martin, Was ist die Aufgabe der bildenden Kunst? 8⁰. 29 S. Dresden, George Gilbers (Commissionsverlag). M. 1,20.

Förster, Richard, Farnesina-Studien. Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältniss der Renaissance zur Antike. 8⁰. 142 S. Rostock, Stiller'sche Hof- und Universitäts-Buchh. M. 3,60.

Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden. Im Auftrage des königl. Ministeriums für Geistliche, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. Bearbeitet von Prof. Dr. W. Lotz. Herausgegeben v. Fr. Schneider. 8⁰. 567 S. Berlin, Ernst & Korn (Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung).

Das Kuppelgrab bei Menidi; herausgegeben von dem Kais. deutsch-archäolog. Institute zu Athen. 7 Bogen in 4⁰ mit 7 Tafeln. K. Wilberg, Athen. M. 8.—

Le Peintre Louis David (1748—1825); souvenirs et documents inédits, par J.-L. David, son petit-fils. Paris, chez Victor Havard, 1880; 1 vol. de texte in 4⁰ de 680 pages, et 1 vol. de planches. Fr. 50.—

Zeitschriften.

Muster-Ornamente aus allen Stilen. No. 7 u. 8.

Gefässe vom Hildesheimer Silberfund (Römisch). — Maurische Ornamente aus der Alhambra (14. Jahrh.) — Wandmalereien aus der Kirche San Francesco zu Assisi (13. Jahrh.) — Gothische Ornamente (14. Jahrh.) — Spätgothischer Einband einer im Jahre 1472 gedruckten deutschen Bibel und Wappen aus dem 15. Jahrhundert. — Sockelverzierung an einem Altar im Dom zu Orvieto. (Ital. Renaissance). — Architektur-Detail von den Arkaden über der „Riesentreppe" im Hof des Dogenpalastes in Venedig. (Anf. d. 16. Jahrh.) — Decke im Palazzo Ducale in Mantua (1527). — Renaissance-Pokal aus der 2. Hälfte des 16. Jahrh., nach einem alten Holzschnitte; Silberne Trinkgefässe vom „Regensburger Silberfunde" (16. u. 17. Jahrh.) — Ornamente von Holzhäusern in Braunschweig, Halberstadt & Höxter (17. Jahrh.). — Schmiedeeiserne Gitter. — Griechische Vasenbemalungen. — Arabische Ornamente aus dem 14. Jahrh. — Romanisches Kapitell und Fries an der Präfectur in Angers (11. Jahrh.). — Schmiedeeisernes Gitter; Kapellen-Abschluss von Schmiedeeisen. — Crucifix in Bronze vom Hauptaltar der Certosa bei Pavia (Ital. Renaissance). — Füllung, in Holz geschnitzt, an einer Thüre in den Loggien des Vatikan (16. Jahrh.). — Flachornamente von Bauwerken der ital. Renaissance. — Stoffmuster (Deutsche Renaissance). — Majolika-Vase aus dem Palazzo del Podestà in Florenz; Weinkübler in Steingut aus dem Nationalmuseum in München (Ende des 16. Jahrh.).

Schmiedeeiserne Oberlichtgitter aus Nürnberg. (16. u. 17. Jahrh.). — Fauteuils und Guéridon aus der K. Residenz in München. (18. Jahrh.).

Hirth's Formenschatz. No. 6.

Messpult in der Kirche S. Pietro zu Perugia. — Gürteltasche mit Dolch. — Ein Reiter aus den Handzeichnungen von A. Dürer. — Ein Festwagen aus Hans Burgkmaier's Triumphzug des Kaisers Maximilian. — Schale oder Pokal, nach einem Hochschnitt im Baseler Museum. — Eintheilungen für Plafonds, Fussböden oder Gartenanlagen von S. Serlio. — Zwei Blätter aus dem Stickmusterbuch des Baselers König. — Wappen des Grafen zu Hanau vom Jahre 1594. — Fenster- oder Kamingitter aus dem Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts. Thüre im Schlosse Tratzberg in Nordtirol.

The Portfolio. No. 125.

Etchings from pictures by contemporary artists: W. Wm. Ouless, A. R. A. Cambridge: The further history of Trinity College, von J. W. Clark. (Mit Abbild.) — The „Portfolio" and the „Pall Mall Gazette", von Ph. G. Hamerton.

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 18.

Königin Margaretha von Italien. — Peter Arbues verurtheilt eine Ketzerfamilie zum Feuertode, von W. von Kaulbach. — Die Hyänenhunde im Zoologischen Garten zu Köln, von L. Beckmann. — Wasserfall in den Pyrenäen, von A. Rieger. — Feine Sorte, von Fr. Hiddemann. — Die verunglückte Medicin, von A. Lüben. — Marie Antoinette auf ihrem Gange zur Richtstätte, von R. Gower.

Grenzboten. No. 21.

Masaccio und Masolino, von K. Woermann.

Berichtigung.

Seite 207 des laufenden Jahrganges der Zeitschrift für bildende Kunst ist bei Erwähnung der großen von Herrn Prof. Pauwels in den Hallen zu Ypern geschaffenen Gemälde gesagt worden: „Zu den besten Bildern gehört unstreitig die Scene aus der Pest in Ypern, ein Bild von ergreifender Lebenswahrheit". Die Bezeichnung dieses Gemäldes beruht auf einem Irrthum des Verfassers; das Bild stellt den Besuch Philipp's von Elsaß im Marienhofspitale dar und nicht die Pestscene, welche erst in diesem Jahre zur Ausführung gelangt.

Aachen, den 1. Juni 1880. Ewerbeck.

Inserate.

Hochzeits- und andere Festgeschenke.

Kunstgegenstände und kunstgewerblicher Hausschmuck.

Carl B. Lorck, Kunsthandlung in Leipzig,
Goethestraße Nr. 9 (Allgemeine Deutsche Creditanstalt).

Sculpturen in Biscuit- und Elfenbeinmasse, **Kunstgläser, Emailbilder, Keramische Gegenstände,**

Aquarell- und Oeldruckbilder mit und ohne Rahmen. **Albums, Photographien, Stiche, Pracht- und illustrirte Werke,**

Säulen, Postamente, Consolen und Consolrahmen

in reicher Auswahl zu mäßigen, festen Preisen. Auf Verlangen Kataloge unter Kreuzband.

Zur Notiz für Kunstverleger und Fabrikanten des In- und Auslandes. Die obenerwähnte Kunsthandlung im weiteren Sinn des Wortes, über eine sehr zweckmäßige Räumlichkeit in vorzüglicher Lage verfügend und sich eines feingebildeten Kundenkreises in und außerhalb Leipzigs erfreuend, ist stets geneigt nach erfolgter Verständigung den Debit neuer und geschmackvoller einschlägiger Artikel zu übernehmen. (1)

Soeben erschien:

Antiqu. Katalog No. 1, enth. **Kunst- und Kunsthandbücher, Kupferwerke, Reisen, Memoiren, Briefwechsel, Orientalia, fremde Sprachen, Varia.**

Interessenten belieben den Katalog, welcher gratis und franco versandt wird, zu verlangen.

Gleichzeitig empfehle mein reichhaltiges Lager von neuen und alten Kupferstichen (Grabstichelblätter), Original-Radirungen von Rembrandt, Waterloo etc.

Porträtsammlungen:

3000 Theologen, Gelehrte, Schriftsteller, Mathematiker, Philosophen, Historiker, Kritiker. 300 deutsche Kaiser, deutsche Fürsten. 100 Päpste.

Berlin W., Friedrichstr. 77. (10)

Paul Scheller's
Kunst- und Buchhandlung.

Bei **S. Calvary & Co. in Berlin,** Unter den Linden 17, ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Gottfried Semper.

Ein Bild seines Lebens und Wirkens.

Mit Benutzung der Familienpapiere von

Hans Semper,

Professor der Kunstgeschichte in Innsbruck.

Preis: 1 Mark 50 Pfennige.

† C. F. Lessing †

Soeben erschien neu aufgestochen:

Huss vor dem Scheiterhaufen.

Auf weissem Papier 60 Mark.
Auf chinesischem Papier 75 Mark.
Berlin, W., Potsdamerstrasse 1.
H. Würtzburg, Verlag.

Verlag von **Paul Bette, Berlin.**

C. F. Lessing †.

Brustbild, Facsimiledruck einer Handzeichnung

Anton von Werner's.

Grösse I: in Passepartout 5 Mark.
Folio (aus den Studienköpfen) 2 Mark.
Cabinetformat 1 Mark. (2)

Soeben erschien und versenden wir auf Verlangen gratis u. franco:

Catalog

einer Auswahl vorzüglicher

Kupferstiche und Radirungen

der berühmtesten neueren Meister, die zu beigesetzten Preisen zu beziehen sind durch

Stiefbold & Co.,

Kunstverlag und Antiquariat.
Berlin, 49. Kronenstrasse.

Rudolph Lepke's

318. Berliner Kunst-Auktion

am Dienstag den 29. Juni 1880.

Nachlass des Herrn Banquier **Louis Fiedler,** Legationsrath **Gerhard** etc.

Der gratis ausgegebene Katalog verzeichnet über **100 Oelgemälde** alter und neuer Meister u. sind unter letzteren namentlich nicht unbedeutende **Bilder erster Meister,** dabei auch **Knaus u. Vautier, Defregger** vertreten.

Rudolph Lepke,

Auktionator für Kunstsachen und Städtischer Auktions-Kommissar.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.

Reise eines Kunstfreundes durch Italien.

1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang. Nr. 37.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

24. Juni 1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom 1. Juli bis Ende September wird die Kunstchronik nur alle 14 Tage ausgegeben, also am 15. und 29. Juli, am 12. und 26. August, am 9. und 23. September.

Ausstellung von Bucheinbänden im Oesterreichischen Museum.

Wien, im Juni 1880.

Die Direktion des Oesterreichischen Museums hat durch die am 18. April d. J. erfolgte Eröffnung einer Ausstellung von Bucheinbänden einen lange gehegten Plan verwirklicht, dessen Ausführung sich bisher mannigfache Hindernisse entgegengestellt hatten. Während des Frühlings und Sommers jedes Jahres wird das Museum von nun an zwei seiner Säle den Erzeugnissen des einen oder anderen Gewerbes offen halten, das an den reformatorischen Bestrebungen der letzten Jahrzehnte in geringerem Maße oder vielleicht noch gar nicht theilgenommen hat. Ein solches Zurückbleiben eines Zweiges der Kunstindustrie läßt sich keineswegs allein daraus erklären, daß die eigentlichen Motoren der modernen Kunstbewegung noch nicht auf den Producenten gewirkt haben, sondern die Theilnahmlosigkeit des Publikums, dem noch das Bedürfniß für die Veredlung mancher Dinge fehlt, trägt einen eben so großen Theil der Schuld. Durch diese Ausstellungen soll sowohl das Publikum belehrt als auch der Fabrikant angeregt werden.

Der Zweck gebietet eine gewisse Beschränkung. Es kann nicht darauf ankommen, eine Sammlung alter Prachtstücke, die auch zu ihrer Zeit eine Ausnahme gebildet hatten, zusammenzubringen; ja ähnliche Versuche sind gerade durch dieses Streben um den Erfolg gebracht worden. Aber man wird einerseits möglichst vollständig die historische Entwickelung des betreffenden Gewerbes durch sorgfältig gewählte Beispiele zur Anschauung bringen müssen und zugleich der heutigen Industrie passende Muster zu bieten haben, an welche anzuknüpfen ihre Kräfte nicht übersteigt, andererseits durch moderne Arbeiten den heutigen Zustand des Gewerbes illustriren, dabei sowohl inländische als ausländische Erzeugnisse vorlegen, um eine Vergleichung der Leistungen zu ermöglichen.

Die Ausstellung von Bucheinbänden, welche von Mitte April bis Anfang Oktober dieses Jahres dauern soll, wurde diesen Grundsätzen entsprechend aufgestellt. Die Buchbinderei ist ein modernes Gewerbe, das sich erst am gedruckten Buche entwickeln konnte. Die berühmten Einbände alter Codices gehören meistentheils der Goldschmiedekunst an. Es wurden daher Metallarbeiten des Mittelalters, theils Originale, theils Reproduktionen, in geringer Anzahl ausgestellt, mehr um zu zeigen, was die Buchbinderei zu überwinden hatte, als um die verschiedenen Arten dieser Metallarbeiten zu veranschaulichen. Daran wurden einige in Leder gebundene Codices mit romanischen und gothischen Metallbeschlägen gefügt, auch ein Pultkasten mit solchen Beschlägen gefüllt, weil diese Art der Deckenverzierung, von der Renaissance künstlerisch umgebildet, bis heute nachwirkt. Das Leder ward mit Sammet oder anderen Geweben vertauscht, die schwerfälligen Kupferbeschläge mit zarter ciselirter und emaillirter Goldarbeit. Vortreffliche Beispiele dieser Art, theils aus dem Besitze des Museums selbst, theils aus der Ambraser Sammlung,

füllen zwei Pultkästen. Daneben befindet sich die lateinische Grammatik von Stefan Hevner in Wien, 1470 für den Unterricht Kaiser Maximilian's verfaßt, in Rehleder mit zierlichen Messingbeschlägen gebunden; sie bildet einen interessanten Beleg dafür, wie weit jene Theilung des Gewandes in verschiedenfarbige Hälften (demi-parti) den damaligen Geschmack beeinflußt hatte. Die Vorderseite des Quartbandes ist nämlich mit roth-braunem, die Rückseite mit hellgrünem Leder überzogen. Schreibtafeln Kaiser Ferdinand's I. in violettem Goldbrokat, sowie mehrere Gebetbücher gleichzeitiger Fürstlichkeiten tragen an Ecken und Schließen vortreffliche Goldarbeiten der Renaissance. Auch fehlt ein Folioband dieser Art nicht, Augsburger Arbeit, noch aus der Zeit des Kaisers Maximilian, ein schwarzer Sammetband mit der Aufschrift: ZEUG D. S. TYROL in Messingbuchstaben. Einige Bände mit Filigranverzierungen (Herr Artaria und die bischöfl. Bibliothek in Kremsier) sind dieser Gruppe beigegeben.

Nun beginnen die eigentlichen Buchbinderarbeiten, die Lederbände, mit den italienischen der Renaissancezeit. Vorerst wäre ein Band aus der Corvina zu nennen, „Aelian de instruendis aciebus" (Bes. Graf Apponyi von braunem Naturleder mit eingepreßtem Flechtwerk, zwischen welchem Sternchen aus blau und roth gefärbtem Golde schimmern. Die edle Wirkung dieser leicht ausführbaren Arbeit sollte sich die moderne Industrie nicht entgehen lassen, ebensowenig die feinen Einbände früher Venezianer und Florentiner Drucke, deren dunkles Leder nur wenige Linien und Blattformen beleben. Gerade die einfachsten Arbeiten dieser Art, als die besten Muster, wurden aus dem reichen Besitze der Fürstl. Liechtenstein'schen Bibliothek entlehnt, welcher die Ausstellung auch sonst den größten Theil der Bände verdankt. Ein gutes Beispiel dafür, wie sich mit diesen feinen Goldpreßungen Malerei verbinden lasse, zeigt eine Liviusübersetzung von J. Nordi (Bes. Graf. Apponyi), das Widmungsexemplar des berühmten Historikers an Kardinal Madruzzi. Zwischen die goldenen Ranken ist in lebhaften Farben das Wappen des Kardinals gemalt, darüber schwebend der rothe Hut. Den Italienern des 16. Jahrh. folgen die Franzosen, welche sie in diesen Arbeiten vielleicht noch übertroffen haben. Besonders sind hervorzuheben: Ein Gebetbuch der Maria Stuart mit der Jahreszahl ihrer Vermählung 1558 und ihrem ahnungsvollen Wahlspruch HUMILITE IE PRISE. (Liechtst. Bibl., früher F. Didot); über die braune Decke ziehen sich feine verschlungene Goldlinien. Eine Uebersetzung des Dionysios Halicarn. von Aemilian Porto, Paris 1588, mit einem in seiner Art einzigen Einbande. Auf dem dunklen Rande des Foliobandes laufen breite Goldornamente von silbernen Masken in den Ecken aus, während das vertiefte Mittelfeld aus weißem Pergament die reizenden Ornamente französischer Renaissance schmücken (Liechtenst. Bibl.). Ferner ein Grolierband von goldbraunem Leder, der ungewöhnlicher Weise das bekannte „Grolierii et amicorum" am Rücken trägt (Liechtenst. Bibl.); treffliche Beispiele von Bänden mit Malerei in Lederfarben, wohl die Vorläufer der Ledermosaik und nicht, wie so oft gesagt wird, deren Imitation.

Von diesen Bänden italienischen und französischen Ursprunges, deren phantastische Linienverschlingungen die Renaissance auf den Waffen des Orients gefunden und sinnvoll verändert hatte, ist eine andere Gruppe derselben Zeit durch Abstammung und Technik scharf unterschieden. Minder werthvolle Codices waren in den Klöstern in naturfarbenes Leder gebunden, und mit geschnittenen Messingrollen darauf plastische Ornamente gepreßt worden. Diese Einbände waren im 15. Jahrh. überall, wo man Bücher druckte, ziemlich unverändert im Gebrauch geblieben, in späterer Zeit aber nur noch in Deutschland. Die deutsche Renaissance gewann auf die Zeichner vollen Einfluß, und statt der gothischen Blattgewinde erschienen Figurenreihen: Propheten, Tugenden u. dergl. auf dem weißen Schweinsleder, das nun bevorzugt wurde. Von diesen allbekannten, meist sächsischen Bänden, mit Bildnissen der Kurfürsten, Reformatoren, oder mit Venus, Lucretia, Judith und anderen mythischen oder allegorischen Frauen im Mittelfelde, ist eine gut gewählte Sammlung ausgestellt. Ein eigener Kasten ist den feineren Arbeiten der deutschen Renaissance gewidmet. Hervorzuheben wäre: ein Nürnberger Geschlechterbuch (Graf Apponyi), zweite Hälfte des 16. Jahrh., aus braunem Leder mit Goldverzierungen, auf dem zwischen gothischem Maßwerk Embleme und Figuren nach Art der Kleinmeister erscheinen; ein Foliant (Oesterr. Museum), der die erwähnten Kurfürsten-Bilder und deren Wappen bunt bemalt bringt, so wie kleine hellbraune Lederbände, welche Metallschnitte (Hochdruck) in Gold schmücken.

So wie in Deutschland gegen Ende des 16. Jahrh. die lichten Schweinslederbände herrschend geworden waren, hatte sich auch in Frankreich und Italien eine Neigung für weniger satte Wirkung eingestellt. Am französischen Hofe wurde ein neues Genre von Bucheinbänden bevorzugt, weiche Pergamentbände mit goldenen Zierleisten um den Rand. Der Grund aber blieb bis auf ein kleines Mittelstück frei oder wurde mit versetzten Lilien und den Initialen des Besitzers bestreut. Diese Bände von ebenso bescheidener wie geschmackvoller Wirkung sind in so vorzüglichen französischen und italienischen Exemplaren vertreten, daß sie wohl zur Nachahmung reizen werden.

Das 17. Jahrhundert, wieder unter Führung Frankreichs, begann, die Zwischenräume der Linienverschlingungen mit graziösen Blätterzweigen auszufüllen, und brachte dadurch einen nicht mehr strengen, doch immerhin glücklichen Effekt zu Stande. Bände dieser Art, meist aus rothem Marokin, sind durch zahlreiche Exemplare aus dem Besitze der Fürsten Liechtenstein und Metternich, des Grafen Apponyi und des Museums selbst vertreten.

Wir unterlassen es, die Ausstellung auf ihrem Wege durch die Barockzeit zu begleiten, und wollen nur Einzelnes hervorheben, was dem heutigen Gewerbe zum Vorbilde dienen könnte. Da sind am Beginne des 18. Jahrh. jene kleinen französischen Bände, Art des du Senil, mit Spitzenmustern um den Rand, deren eigenthümlichen Reiz moderne Pariser und in jüngster Zeit auch Leipziger Buchbinder mit gutem Erfolge zu erreichen suchten. Neapolitanische Bände aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, mit Silber in Goldornamenten auf gelbrothem Grunde, sind von phantastischer Wirkung, die doch nur durch die glückliche Kombination einiger Stempel erzeugt wird. Ein Kasten mit in Buntpapier gebundenen Broschüren, theils in älteres, in der Weise holländischer Ledertapeten, theils in späteres, durch Chinoiserien verziertes, darf keineswegs übergangen werden. Auch werden jene großen Bände der Empirezeit, wenn auch steif, doch durch ihre vorzügliche Technik musterhaft bleiben. Ein leises Lächeln gewinnen uns Wiener Bände ab, von Kraus am Ende des vorigen Jahrhunderts gefertigt, auf welchen die beliebten Bilder der damals etruskisch genannten Vasen in gefärbtem Leder nachgebildet sind. Wir fürchten, sie werden leichter als alles Gute Nachahmer finden.

In den drei letzten Kästen des ersten Saales sind orientalische Arbeiten verschiedener Zeit und Technik vereinigt, indische und persische Lackarbeiten, geschnittenes und gepreßtes Leder &c.

Der Raum verbietet uns, aus dem reichen Material der modernen Bucheinbände Einzelnes herauszuheben oder auch nur die Aussteller aufzuzählen. Vor allem war es darauf abgesehen, von den musterhaften französischen Lederbänden möglichst viele Beispiele zu geben. Durch die Unterstützung der Gerold'schen Buchhandlung und die Liberalität der Liechtenstein'schen Bibliothek, welche die kostbaren, aus dem Besitze F. Didot's stammenden Bände darlieh, wurde es möglich, die meisten der berühmten Firmen, wie Lortic, Hayné, Le Mans, Belz-Niedné, Gruel &c. durch charakteristische Beispiele zu vertreten. Englische Bände, wenn auch in geringerer Anzahl, sowie Pergamentbände von Orcagna in Venedig geben eine gute Anschauung von der Richtung des Geschmackes in Italien und England. Rollinger und Pollak in Wien, Spelt in Prag und einige andere Oesterreicher folgen den Franzosen rüstig nach, d. h. wie diese geben sie auf die alte Technik zurück, suchen aber ihre Beispiele mit richtigem Takte nicht so sehr in französischen und italienischen Mustern, als in deutschen, wie sie denn in gepreßter Lederarbeit schon Vortreffliches leisten. Die Masse einheimischer Waare jedoch bilden Calico-Einbände in schreienden Farben mit gemeinen Goldpreßungen, von welchen ein Stück die Harmonie einer guten Einrichtung zerstören kann, die sich aber leider der Gunst des großen Publikums erfreuen. Wenn nichts anderes, so haben sie die Nothwendigkeit der Ausstellung guter Vorbilder bewiesen.

Ueberrascht haben uns die Leipziger, welche zahlreich vertreten sind und einen imposanten Eindruck machen. Ihre zum Theil untadelhaften Bibliotheksbände haben sich einerseits vom Calico vollständig emancipirt, andererseits (Fritzsche) durch gutgezeichnete Stanzen das Calicogenre auf eine künstlerische Höhe zu bringen gesucht. Diesen Bestrebungen wird sich die österreichische Buchbinderei vor allen anzuschließen haben, wenn sie eine hervorragende Stellung im heimischen Kunstgewerbe erringen will und den Fingerzeigen dieser Ausstellungen zu folgen versteht.

F. W.

Kunstliteratur.

Die Silberarbeiten von Anton Eisenhoit aus Warburg, herausgegeben von Julius Lessing. Vierzehn Tafeln in Lichtdruck von Albert Frisch. Berlin, Paul Bette. 1880. Fol.

Dieses Prachtwerk setzt einem Künstler der Spätrenaissance ein würdiges Denkmal, das eine indolente und verständnißlose Vergangenheit demselben nur gar zu lange vorenthalten hat. Der kunstkritischen Erläuterung gehen einige biographische Nachrichten über die Familie des Künstlers und dessen Entwickelungsgang voraus, die bis auf das Jahr 1443 zurückgreifen. Unsere Künstlerlexika kennen den Meister nur als Kupferstecher mit arg verstümmeltem Namen und Wohnort, was um so auffallender erscheint, als die hier zum ersten Male besprochenen Goldschmiedewerke in der Schatzkammer des Grafen Fürstenberg-Herdringen nicht nur bekannt und zugänglich, sondern bereits früher einmal öffentlich ausgestellt waren. Es ist daher die Wiedergewinnung des verschollenen Künstlernamens nicht allein der voriges Jahr zu Münster veranstalteten Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse, sondern vor Allem dem inzwischen gereifteren Kunstverständniß zuzuschreiben, an dessen Verbreitung dem Herausgeber kein geringer Antheil zufällt.

Das Verdienst Lessing's besteht im vorliegenden Falle darin, alles einschlägige Material gesichtet und archivalisch fixirt zu haben. Mit welcher erschöpfenden Gründlichkeit dies geschehen, geht z. B. daraus hervor, daß er 47 bisher unbekannte Kupferstiche des Künstlers verzeichnet (Andresen, Handbuch 1870 kennt deren nur 5), und daß er an der Hand dieser letzteren Eisenhoit's Geburtsjahr 1554 und seine technischen Stationen auf einer langen Wanderschaft durch Deutschland und Italien nachweist. Das begreifliche Hauptinteresse widmet der Verfasser sodann den sechs Meisterwerken kirchlicher Goldschmiedekunst, welche der Herdringer Familienschatz, aus dem Nachlasse Theodors von Fürstenberg, Fürstbischofs zu Paderborn (1585—1618), aufweist, und die aus einem Rauchfasse, Kelche und Cruzifixe in gothisirendem Stile, einem Weihwasserkessel mit Sprengwedel und zwei Silbereinbänden eines römischen Pontifikals und Kölner Missals im reichsten Renaissancegeschmack bestehen. Die mit vergleichenden Aperçus und historischen Aufschlüssen ausgestatteten Beschreibungen der einzelnen Gegenstände sind in ihrer knappen und dennoch bis zur Veranschaulichung lebendigen Beschreibung mustergiltig. Es werden dann auch noch einige andere Silberarbeiten Eisenhoit's erwähnt, von denen aber leider nur eine als noch existirend und im Besitze des Freiherrn Ad. von Fürstenberg auf Schloß Körsfeld befindlich bezeichnet wird. Es ist dies ein 0,15 hohes und 0,08 breites Kußtäfelchen, bestehend aus einer im Stil der Hochrenaissance gehaltenen Platte mit der Figur des h. Liborius und einer Bekrönung von gothischen Fialen. Auf der Rückseite ist dieselbe Medaille des Fürstbischofs Theodor eingelassen, welche sich unter dem Kreuze befindet. Das Leidwesen, welches man empfindet, die von dem Fürstenberg'schen Biographen außerdem angeführten Prunkgefäße profaner Bestimmung gänzlich verschollen zu wissen, wird leider durch die Würdigung der vorhandenen Arbeiten nur verschärft und wird hoffentlich den Impuls darbieten, in den Familienschätzen des westfälischen Adels und den Silberbeständen unserer deutschen Kunstinstitute eine gründliche Umschau nach dem Vermißten zu halten.

Der Schwerpunkt des artistischen Verdienstes der Lessing'schen Publikation liegt in den vierzehn Lichtdrucktafeln, welche die Eisenhoit'schen Prunkgeschirre, beziehungsweise einzelne hervorragende Details derselben, in natürlicher Größe wiedergeben. Die Tafeln bilden nicht nur eine wesentliche Bereicherung des durch wissenschaftliche Arbeit des letzten Jahrzehnts und einen verwandten Geisteszug der Zeit allmählich wiedergewonnenen Formenschatzes der Renaissance, sondern sie liefern insbesondere direkt benutzbare Vorbilder für die Metalltechnik und ersetzen in dieser Beziehung eine eingehende fachkritische Auseinandersetzung, welche wir unter anderen Umständen dem Verfasser, als einem der gründlichsten Kenner der älteren kunstgewerblichen Technologie, nur ungern geschenkt hätten. Die Behandlung des Silberbleches für die wirksame Ausgestaltung der Flachreliefs durch die dekorative Arbeit der Punze auf der Außenseite, die hier mit zarter Schraffirung, dort mit kräftigem Einsatz die Zeichnung von dem Untergrunde losschneidet oder abhebt, die sich bald in weichglatter Ciselirung der Fleischpartien, bald in der delikatesten Musterung und Mattirung der Gewandung oder als Kupferpunze in der charakteristischen Behandlung der Köpfe und des Haupthaares ergeht, ferner die verschiedenen Arten der Profilirung, um jedem Relief die ihm gebührende wirksamste Umrahmung zu verleihen, endlich die Applikation von wunderbar charakteristischen Gußstücken überall da, wo das Geräth für seine Gebrauchstüchtigkeit einer besonderen Festigung bedürftig erscheint, endlich die reizvolle Einfügung der gravirten Ornamente zur Belebung der Flächen — das alles sind eben soviel Fingerzeige für den verständigen Arbeiter, die er um so höher zu würdigen im Stande sein wird, als sie sich ihm auf diesen Lichtdrucktafeln in der vollsten Deutlichkeit darbieten.

Die Lessing'sche Arbeit mit ihren artistischen Beilagen kann daher nicht nur dem Büchertische kunstsinniger Laien oder der Vorbilder-Mappe öffentlicher Institute und Museen, sondern vorzugsweise den Gewerbs-Genossen Eisenhoit's aufs angelegentlichste empfohlen werden.

Th.

Rom und römisches Leben im Alterthum, geschildert von Hermann Bender, Prof. am Gymnasium in Tübingen. Mit zahlreichen Abbildungen nach Zeichnungen von A. Gnauth, Rieß, A. Schill u. A., Holzschnitt von A. Cloß. Tübingen, H. Laupp'sche Buchhandlung. Erster Halbband. VIII u. 272 S. 8. 1880.

Das Buch wendet sich namentlich an die Schüler der oberen Gymnasialklassen, denen es die „Realien" des römischen Alterthums in ihrer geschichtlichen Entwickelung, etwa in der Weise Boissier's, nach den besten Quellen übersichtlich darlegen will. Der Verf. beginnt mit einer allgemeinen Charakteristik des römischen Volkes, giebt dann eine Uebersicht der geographischen Lage und der Entwickelung der Stadt und geht endlich zur Schilderung der socialen Verhältnisse, der Sitten und Gebräuche, der Tracht und des ganzen Privatlebens über. Der Text liest sich angenehm und macht durchweg den Eindruck einer auf tüchtigem Studium begründeten, wohldurchdachten Darstellung. Zur wahren Zierde gereichen dem Buche die zahlreichen schön ausgeführten Illustrationen, unter denen besonders einige in der Weise Viollet-le-Duc's von Gnauth gezeichnete Vogelperspektiven der Kaiserforen genannt zu werden verdienen.

*

A. S. **Die neue Vasari-Ausgabe** ist wieder um einen Band reicher geworden. Soeben wurde der IV. Band, mit welchem die parte terza der Biographien beginnt, ausgegeben. Die längere nach der Publikation des III. Bandes eingetretene Pause regte leise Hoffnungen auf eine besonders sorgfältige Redaktion dieses Theiles an, wozu sowohl der Inhalt: Lionardo, Giorgione, Correggio, Raffael u. s. w., als auch die reiche Literatur über die genannten Künstler auffordern mußte. Unsere Erwartungen wurden leider bitter getäuscht. Von diesem neuen Bande gilt noch stärker der Tadel, der schon den früheren Banden gegenüber ausge-

sprochen wurde. Wir empfangen die letzte Lemonnier'sche Ausgabe einfach abgedruckt, auf schönerem Papier, mit größeren Lettern und fast nur um jene Notizen vermehrt, welche Milanesi in der Zwischenzeit im Archivio storico und anderen Zeitschriften veröffentlicht hat. Milanesi hält es nicht einmal der Mühe werth, die Anmerkungen der älteren Ausgabe, welche antiquirt sind, zu streichen oder umzuschreiben. Sind die Irrthümer in denselben zu groß und auffällig, so wird in einer neuen Anmerkung die Korrektur kurz geliefert. Für das Lächerliche dieser aus übertriebener Ehrfurcht für das einmal gedruckte Wort entsprungenen Anordnung besitzt Milanesi offenbar keine Empfindung, so wenig wie ihn seine Unkenntniß fast aller fremden und jüngeren Literatur stört. Was seit fünfundzwanzig Jahren in der Kunstwelt sich begeben, ist für Milanesi nicht vorhanden. Er kennt mit wenigen Ausnahmen nicht die wissenschaftlichen Entdeckungen, nicht die Resultate der modernen Bilderkritik, zuweilen nicht einmal die gegenwärtigen Bilderbesitzer. Die Lücken einzeln aufzuzählen, ist überflüssig, da die meisten Leser Vasari's wohlvorbereitet an das Buch treten. Schlimm bleibt es aber doch, daß Milanesi z. B. in Bezug auf die Raffael'sche Perle in Madrid allein im Dunkeln steht, obschon Reumont längst auf die Geschichte des Bildes das hellste Licht geworfen, schlimm, daß er von dem Verbleib der Lionardo'schen Apostelköpfe keine Ahnung hat, obschon er sie für echt hält, schlimm endlich, daß er noch immer nicht weiß, was er aus dem Porträt Morett's von Holbein machen soll. Kurz, diese Vasari-Ausgabe ist der Reputation ihres Unternehmers in der gelehrten Welt nicht würdig und bleibt vielfach hinter den berechtigtsten Erwartungen zurück. Aber man lernt immer von Milanesi, das ist selbstverständlich. So bereichert auch dieser neue Band in Einzelheiten unsere Kunde und verpflichtet uns dem Herausgeber zu Dank. Dem Don Bartolommeo della Gatta wird nicht nur das Leben abgesprochen, sondern auch der Künstler, den er bei Vasari verdrängt hat, nachgewiesen; es ist ein Camaldulenser Namens Pietro. Den zahlreichen Prätendenten, welche sich bereits zu dem Abendmahle in S. Onofrio in Florenz gemeldet haben, reiht Milanesi noch einen neuen an, den Raffaello Carli (c. 1470–1510), welcher „umbrischen und florentinischen Einflüssen gleichmäßig unterworfen war". Zu dem bekannten Empfehlungsschreiben, welches Raffael von der Giovanna della Rovere empfing, schlägt Milanesi statt des unmöglichen „el padre so che é molto virtuoso ed é mio affezionato" folgende Lesart vor: il padre fo molto virtuoso e mio affezionato. Das fo wird nämlich in den Marken dialektisch für fu gebraucht. Die Beatrice Ferrarese, deren Porträt Raffael nach Vasari gemalt hat, besitzt jetzt festeren Boden. Aus einem von ihr im Jahre 1517 geschriebenen Briefe ergiebt sich, daß sie eine Cortigiana war und mit Lorenzo Medici, dem Herzog von Urbino, in Verbindung stand. Man denkt dabei unwillkürlich an die Velata, die Raffael um diese Zeit gemalt haben muß. Neu und dankenswerth ist auch das Verzeichniß der Handzeichnungen Peruzzi's in der Uffiziensammlung. Die Masse von Studien nach antiken Denkmälern beweist die intensive antiquarische Begeisterung. Zu Peruzzi, der bereits in den Tagen Alexanders VI. nach Rom gekommen war, welcher Mathematik studirte, Vitruv kannte, ein Buch über die Alterthümer Roms zu schreiben anfing und so viele Monumente genau maß und zeichnete, könnte man sich versehen, daß er der Autor des bekannten, jetzt gewöhnlich auf Raffael zurückgeführten Briefs an den Papst über die römischen Antiquitäten sei.

x. **Kunstgeschichtliche Kuriositäten.** Das bequeme Hilfsmittel, welches der Lichtdruck zur Reproduktion graphischer Darstellungen gewährt, findet immer mehr Anwendung, um sowohl Seltenheiten der graphischen Künste als auch interessante Codices des Mittelalters und der Renaissance ganz oder theilweise zu vervielfältigen. Ein besonders verdienstliches Unternehmen dieser Art ist die von Dr. H. Savin in Mosbach (Baden) eingeleitete Herausgabe von Richenthal's „Concilium zu Konstanz" nach der vermuthlich ältesten Handschrift, die sich im Besitze des Grafen zu Königsegg-Aulendorf befindet. Die Auflage der im Ganzen 500 Blätter mit vielen Abbildungen umfassenden Reproduktion ist auf 50 Exemplare à 150 Mark festgesetzt, die im Subscriptionswege untergebracht werden sollen, ehe der Druck in Angriff genommen wird. Nach dem vorliegenden, aus der bewährten Anstalt von Baeckmann in Karlsruhe hervorgegangenen Probeblatte zu urtheilen, darf man von der Ausführung des Projekts etwas durchaus Gutes erwarten.

Gleichzeitig kündigt die Verlagshandlung von K. Trübner in Straßburg ein Lichtdruckfacsimile von Tobias Stimmer's „Straßburger Freischießen vom Jahre 1576" mit erklärendem Text von Dr. Aug. Schricker an. — Wir möchten an diesen Hinweis den Wunsch knüpfen, daß Kunstvereine und Kunstfreunde in Deutschland und Oesterreich sich bereit finden lassen möchten, die Mittel zur heliographischen Publikation der interessantesten Bilderhandschriften aufzubringen, vielleicht auf demselben Wege, wie es bei ähnlichen Anlässen so häufig in England, z. B. von Seiten der Palaeontological Society, mit Erfolg eingeschlagen wird.

Nekrologe.

Theodor Gudin †. Am 12. April starb zu Boulogne sur Seine Theodor Gudin, einer der bedeutendsten Marinemaler der älteren französischen Schule, welcher noch im vorigjährigen Salon einen ehrenvollen Platz einnahm. Die Großartigkeit seiner Entwürfe, die Meisterschaft der Gruppirung und die genaue Sachkenntniß des Dargestellten sowie die Farbenpracht seiner allen Zonen entlehnten Marinen entschädigten für die einzelnen Uebertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten im Detail, welche ihm während seiner langen Künstlerlaufbahn zur zweiten Natur geworden waren.

Am 2. August 1802 zu Paris geboren, besuchte Gudin zunächst das Atelier von Girodet-Trioson, brach aber bald mit dessen Richtung und gesellte sich neben Géricault und Delacroix zu den Romantikern. Schon 1822 erregten seine Marinen Aufsehen im Salon, 1824 erhielt der junge Künstler die große goldene Medaille und 1828 das Ritterkreuz der Ehrenlegion für die „Rückkehr der Fischer" und den „Brand des Kent". Mit rastloser Ausdauer und überraschender Produktionskraft behauptete er fortan seinen Rang und stellte während der Epoche von 1830–1842 folgende bedeutende Arbeiten aus: „Die Rettung der Passagiere des Kolumbus", „Ein Windstoß auf der Rhede von Algier", „Die Fregatte la Sirène vom Sturme überrascht", „Der Schiffbruch", „Die Explosion des Kaiser Forts in Algier", „Eine Ansicht von Konstantinopel", „Eine Ansicht von der Orne", „Mondaufgang" und „Die Einnahme der Goelette le Hazard". 1830 ward er Officier der Ehrenlegion, 1838 sandte ihn König Louis Philipp zu Studienzwecken nach Algier: er sollte die Heldenthaten der französischen Marine für das historische Museum von Versailles in umfangreichen Gemälden verewigen; über 80 Stück wurden ausgeführt, 63 befinden sich zu Versailles, 27 blieben im Privatbesitze des Königs und wurden mit dessen Galerie versteigert und zerstreut. 1839 machte er eine Reise nach dem Orient, kehrte aber schon 1840 wieder zurück, um 1841 einer Einladung des Kaisers von Rußland nach St. Petersburg, wo sich auch in Privatsammlungen zahlreiche Gemälde von ihm befinden, Folge zu leisten. Einen Ausflug nach Berlin unternahm er 1844. Ueberall wurde er mit Ehren überhäuft. Aus dieser Zeit stammen die beiden 1845 gezeichneten Bilder der Berliner National-Galerie „Bretonische Küste" und „Schleichhändler Felouche", welche der Wagener'schen Sammlung angehörten. Zur Pariser Welt-Ausstellung 1855 vereinigte er einen Cyklus

seiner hervorragendsten Gemälde und feierte wiederum Triumphe, auch ward er zu der seltenen Würde eines Kommandeurs der Ehrenlegion befördert. Seiner glänzenden äußeren Verhältnisse ungeachtet fuhr er rastlos fort zu schaffen. Im Salon von 1861 stellte er die beiden im Auftrage Napoleon's III. gemalten Bilder: „Die französische Flotte auf der Fahrt von Cherbourg nach Brest" und „Die Ankunft der Königin von England in Cherbourg", sowie „Die Küste von Scheveningen", die „Zerstreuung der Armada" und eine „Englische Küstenansicht" aus. 1863 folgten die „Felsen von Gildneß", „Eine Wasserhose" und „Eine holländische Küstenansicht bei Mondenschein"; der Salon 1864 brachte „Eine Windstille" und „Ein Sturm unter den Tropen", dem sich 1865 das Gemälde „Der Bossuet den Hafen von Havre verlassend" anschloß. Das Museum von Marseille besitzt eine vortreffliche ältere Arbeit Gudin's: „Hafenansicht von Havre". Noch in dem Salon 1879 war der alternde, unermüdlich thätige Meister durch zwei Marinen „Von der Küste des Kanals" und eine „Abendstimmung von den Küsten der Nordsee", sowie durch sechs Sepiablätter vertreten.

Durch seine Vermählung mit der Tochter eines schottischen Lords, Miß Hay, war Gudin's Lebensstellung eine glänzende, und sein Hotel im Faubourg St. Honoré zu Paris bildete nicht nur einen Sammelplatz der Künstler und der Schriftsteller, sondern auch der vornehmen Welt, in welcher der gefeierte peintre de la cour einen hervorragenden Rang einnahm. Nach der Februarrevolution bot er dem Könige Louis Philipp eine Zuflucht auf dem Schlosse seines Schwiegervaters Lord Hay an. Wenige französische Künstler haben, wie er, trotz des wiederholten Regierungswechsels die Stellung zum Hofe und zur Gesellschaft mit gleicher Würde zu behaupten gewußt. Auch als Menschenfreund hat Gudin bedeutende Verdienste. Der tragische Tod eines geliebten älteren Bruders, welcher, trotz Gudin's Opfermuth, vor seinen Augen ertrank, gab ihm 1856 den Gedanken zur Gründung der jetzt in voller Wirksamkeit und hohem Ansehen stehenden Société centrale de Sauvetage des Naufragés ein, deren Sitz lange in seinem Schlosse Beaujou war. Die Oeuvre de Notre-Dame-des-Arts, welche heute 600 Waisen ein Obdach bietet, ist gleichfalls seine Schöpfung. Während des Krieges 1870—71 stand er neben seinem Vetter, dem Herzoge von Hamilton, an der Spitze der englischen Subscription für die französischen Verwundeten; für die Brandbeschädigten von Bazeilles sammelte er selbst in London. Sein Begräbniß fand am 11. April zu Boulogne-sur-Seine mit allen militärischen Ehren statt. Gudin war nicht nur Kommandeur der Ehrenlegion, sondern auch Groß-Offizier des Ordens Karl's III. von Spanien, Kommandeur des Medjidie, Besitzer des preußischen Ordens pour le mérite und Kommandeur des russischen Wladimirordens sowie Besitzer einer ganzen Reihe von Ordens- und Ehrenzeichen der verschiedensten Art.

H. B.

Sältzer †. Am 10. Mai 1880 starb in Eisenach der Veteran der deutschen Kunsttöpferei, August Sältzer. Geboren in Eisenach am 25. August 1820, gründete er daselbst 1845 eine Ofenfabrik. Leistete er auch in diesem Fache Ungewöhnliches, so daß z. B. der Kronprinz des deutschen Reiches sich in späteren Jahren persönlich bei ihm Oefen für das Palais in Potsdam aussuchte, so genügte doch diese Thätigkeit seinem künstlerisch angelegten Geiste nicht, sondern Ende der fünfziger Jahre, wo man in Europa von Kunsttöpferei noch wenig wußte, begann er, zunächst im Kleinen, kunstvolle Werke in Thon herzustellen. Besonders wandte er sich der Nachahmung antiker Vasen zu. Nachdem er sich die besten Bilderwerke verschafft und viele Studienreisen gemacht hatte, brachte er es durch unablässiges Grübeln und manchen kostspieligen Versuch dahin, daß ihm allmählich die allgemeinste Anerkennung zu Theil wurde. Auf der Ausstellung in Merseburg (1865) erhielt er den ersten Preis; seitdem wurde er auf fast allen Ausstellungen, soweit er dieselben beschickte, ausgezeichnet. Alle hervorragenden Männer auf dem Gebiete der Kunstindustrie pflegten, wenn sie Eisenach berührten, ihn in seiner anspruchslosen Werkstätte aufzusuchen; viele Fürsten Deutschlands wie des Auslandes konnte sich der einfache Mann rühmen, bei sich gesehen zu haben; die Kaiserin Augusta ernannte ihn nach solch einem Besuche zu ihrem Hoflieferanten. Seine antiken Vasen wurden von verschiedenen Kunstanstalten in Ermangelung von Originalen in ganzen Collectionen angekauft. Mehrfach erging an ihn der Ruf, an großen Kunstwerkstätten des Auslandes, so Dänemarks und Rußlands, ehrenvolle Stellungen anzunehmen; er blieb aber seinem Vaterlande treu. Er richtete später seine Thätigkeit auch auf Herstellung von Fayencen und Majoliken und auf Nachahmung mittelalterlicher Gefäße. Nie konnte er sich genug thun. Statt seine Erfindungen auszubeuten, war er immer bemüht, Neues zu finden, bis ihn plötzlich der Tod unmittelbar aus seiner Thätigkeit abrief. Mögen Andere ihn in jüngster Zeit in Glatte der Technik überflügelt haben, sie stehen doch alle auf seinen Schultern.

R. M.

Der bekannte Kunsthändler Börner ist in Leipzig am 21. Mai gestorben. Diese Kunde wird gewiß in dem engen Kreise der Kunstsammler von nah und fern mit Betrübniß aufgenommen werden, zumal von denen, welche jahrelang zu dem Verewigten in engeren Beziehungen standen. Paul Erwin Börner war zu Leipzig am 28 Dez. 1836 als der Sohn des Malers C. G. Börner geboren, der zehn Jahre früher, am 8. November 1826, das Kunstgeschäft gründete, welches also 1876 sein 50jähriges Jubiläum feierte. Im Geschäfte des Vaters wuchs der junge Börner auf, schon früh für Kunst und speciell für die Kenntniß des Kunstdruckes große Empfänglichkeit und leichte Auffassung verrathend, die, durch ein kritisches Auge und ein gutes Gedächtniß unterstützt, ihn zu einem wissenschaftlich erfahrenen Kunsthändler machten. Nach dem Tode seines Vaters (1855) übernahm er 1860 selbständig das Geschäft. Mit diesem verband er 1871 nach Dr. Andresen's Tode das alte angesehene Kunstauktionsgeschäft Rud. Weigel's. Was aus diesem im Laufe von neun Jahren geworden ist, wie nachhaltig es auf Bereicherung des kunstgeschichtlichen Materials wirkte, das wissen Alle, die dem Geschäfte näher traten; die von Börner verfaßten Kataloge werden eine Fundgrube für künftige Forscher werden, zumal da er in den letzten Jahren nur vorzüglichen Sammlungen sein Auktionsinstitut öffnete. Die Auktionen der Kabinete Marx (3 Abtheilungen, 1874—76), Liphart, Andresen, Hausmann, Drugulin brachten eine Fülle der kostbarsten und seltensten Kunstblätter auf den Markt. Börner ließ es sich auch angelegen sein, den Katalogen ein dem inneren Inhalte entsprechendes feines Aeußere zu geben, und besonders ist der Katalog Liphart mit seinen Illustrationen in jeder Hinsicht ein Prachtwerk. Im Dezember v. J. wurde der Nachlaß des Kunsthändlers Drugulin versteigert, dem er in kollegialer Freundschaft seine ganze Mühe widmete. Es sollte seine letzte Arbeit sein. Seine Kräfte nahmen zusehends ab, vielleicht durch Ueberbürdung, und eine Herzlähmung machte seinem thätigen Leben ein zu frühes Ende. Das Geschäft wird für Rechnung der Wittwe unter Leitung eines langjährigen Mitarbeiters des Verstorbenen, Joh. Georg Herm. Arnold's, in gewohnter Weise weitergeführt.

J. E. W.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Im Berliner Kunstgewerbe-Museum** ist soeben eine der reichhaltigsten und interessantesten Privatsammlungen japanischer Kunsterzeugnisse für kurze Zeit zur öffentlichen Ausstellung gelangt. Von ihrem Besitzer, dem Legationssekretär bei der Kaiserlich Deutschen Gesandtschaft in Yeddo, Herrn von Gutschmidt, während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Japan zusammengebracht, repräsentirt sie fast jedes Gebiet des vielseitigen kunstgewerblichen Schaffens jenes Volkes durch treffliche und zum großen Theil jetzt bereits seltene ältere Arbeiten und füllt in gedrängter Anordnung sämmtliche Schränke und Wandflächen des für derartige gelegentliche Ausstellungen reservirten Saales in der zweiten Etage des Museums. An eine stattliche Auswahl vorzüglicher, bald mit Perlmutter, geschnittenen Steinen und Metallen eingelegter, bald mit in dem Lack selber modellirten, feintönigen Verzierungen in flachem Relief geschmückter Lackwaaren, unter denen einige besonders umfangreiche Stücke ebenso auffallen wie die kleinen, in feinster Arbeit mannigfach dekorirten Medicintäschchen, reiht sich eine ebenso ansehnliche Collection der besten, meist alten und zum Theil mit Silber eingelegten Bronzegeräthe von jener phantasievollen Gestaltung und jener gediegenen technischen Behandlung des Materials, in der die japanische Kunst unübertroffen dasteht. Eine kleine Reihe von Cloisonnés, eine Sammlung der kostbarsten Schwerter mit silbernen oder in Silber und Gold tauschirten Griffen und Beschlägen, die übrigens noch einer weiteren Vermehrung entgegensieht, sowie eine Anzahl werthvoller Stichblätter, verschiedene Arbeiten in Edelmetallen und einige feine Schnitzereien verdienen daneben nicht geringere Beachtung. Besonders imposant aber erscheint die keramische Abtheilung der Sammlung mit ihren zahlreichen Proben von Erzeugnissen der verschiedenen Fabriken, von denen in erster Linie die drei ansehnlichen Gruppen der auf gelblichem Fond in lichten Farben bemalten Craquelé-Steingutwaaren von Satsuma, der nicht minder fein ornamentirten Kaga-Porzellane und der vornehmlich in Blau, Roth und Gold leuchtenden Porzellane von Imari hervorzuheben sind, unter welchen letzteren sich erlesene Prachtstücke von breitester und zugleich vornehmster dekorativer Wirkung befinden. Unter den Stoffen und Stickereien endlich sind es vor Allem einige Gobelins mit figürlichen Darstellungen stattlichen Maßstabes in breitkonturirter Zeichnung, die ebenso zu fesseln wissen wie die mehrfach mit meisterlicher Stickerei kombinirten feinen Malereien auf Seide, von denen einige mit dem technischen auch ein nicht geringes gegenständliches Interesse verbinden und in manchen Scenen, wie u. a. in der eines kühn bewegten Reiterzuges, weit über das Maß dessen hinausgehen, wonach man vielfach sehr irriger Weise die Fähigkeiten der Japaner auf dem Gebiete höherer Kunst abschätzen zu dürfen glaubt.

C. **Neue Erwerbungen der k. Gemäldegalerie zu Dresden.** Nachdem die Verwaltung der Galerie in den letzten Jahren hauptsächlich auf die Bereicherung der modernen Abtheilung der Sammlung bedacht gewesen, sind gegenwärtig wieder zwei Gemälde eines älteren Meisters, Albert Cuyp's, erworben worden. Bis vor Kurzem hatte die Sammlung kein Werk desselben aufzuführen. Erst im Jahre 1872 wurde der Meister eingeführt und zwar mittelst einer trefflichen Reitergruppe, welche der damalige Generaldirektor, Minister Frhr. v. Friesen in Brügge erkauft; später wurde in London noch ein zweites Bild, das Porträt eines Knaben, erworben. Die gegenwärtig angekauften Arbeiten bestehen aus einem männlichen Bildniß und einem Thierstück. Beide sind glaubwürdig bezeichnet und gut gehalten. Das Porträt (Kniestück) gilt für das Selbstbildniß des Künstlers. Ein Mann in den besten Jahren, von etwas derben Zügen, lehnt er, in Schwarz gekleidet, mit dem Hute in der einen und eine Rose in der anderen Hand, an einer Gartenbalustrade. An das Alter des Dargestellten, an die Rose in seiner Hand und Anderes anknüpfend, ist man zu der Annahme geneigt, daß sich der Maler hier als Bräutigam vorführte. Sei dem, wie ihm wolle, jedenfalls ist die Arbeit, in ihrer naturwahren Auffassung, der markigen Behandlung, dem satten Tone und insbesondere den prächtig modellirten Händen eine des Künstlers würdige und somit auch eine willkommene Acquisition der Sammlung. Letzteres um so mehr, als die Arbeit noch eine weit größere, freiere Beherrschung der Mittel zeigt, wie das oben erwähnte Knabenbildniß. Ebenso vorzüglich und noch charakteristischer für den Meister und seine Richtung ist das zweite Bild. Dasselbe stellt auf sanft gewellter, saftig grüner Wiese einen schmucken Stallknecht dar, welcher einen gesattelten Schimmel am Zügel hält. Neben dem gut bewegten Burschen befinden sich einige Dachs- und Windhunde (dieselben Hunde, welche der Maler auf dem Eingangs unseres Berichtes genannten Reiterbilde, Nr. 2355 des Galeriekataloges, angebracht hat); auf der anderen Seite lagert ein Trupp Schafe. Rechts schließt ein von der Sonne hell beschienener Hügel der Wiese mit weidenden Kühen den Hintergrund ab, während nach links das Terrain sich senkt und in der Ferne, über einem Felde mit Arbeitern, zwischen Gehölz, die Dächer einiger Bauernhäuser sichtbar werden. Ein ungemein klarer, golden leuchtender Luftton ist über die stille, friedliche Scene ausgegossen und durchdringt Figuren und Landschaft. Vortrefflich setzt sich die Silhouette des in Form und Farbe meisterlich durchgeführten Schimmels von dem lichten Abendhimmel ab. Alles vereinigt sich zu einer vollen Gesammtwirkung, zu einem Bilde, das uns in der Frische seiner sonnigen Heiterkeit den ganzen Zauber der Idylle empfinden läßt.

Vermischte Nachrichten.

M. B. **Die Frage über den Weiterbau des Ulmer Münsters** wurde in der letzten Sitzung des Baukomités vom 24. März einer ernstlichen Erwägung unterzogen. Oberbaurath v. Egle führte unter Anderem aus: auf den Thurm müßten jetzt noch 260 Fuß aufgesetzt werden; die hierdurch entstehende Belastung des Fundaments würde 25% der bisherigen Belastung ausmachen; dieser Belastung gegenüber sollte die Fundamentverbreiterung gegen unten 6—10 m. betragen, während sie nur 4 m., ja theilweise nur 2 m. beträgt. Jetzt schon betrage die Materialbelastung in der einen Ecke des Hauptthurmes 10 kg. per Kubik-Centim., an der anderen Ecke sogar 17 kg. und würde die Belastung, wenn der Thurm ausgebaut würde, an dem einen Pfeiler 12,3 kg. und an dem anderen 13,3 kg. betragen. Nach den preußischen Baugesetzen dürfe Material wie Bodenbelastung nur 3,5 kg. betragen. Die Kuppelbelastung der Peterskirche in Rom betrage übrigens 16,3, die Belastung der Paulskirche in London 19,3, das Pantheon in Paris 29,4 und die neue kath. Kirche in Stuttgart sei zu 15 kg. angenommen. Bei der Mangelhaftigkeit der Fundamentirung des Münsters sei doppelte Vorsicht rathsam, es sei daher nothwendig, daß der Thurm nach seinem Kubikinhalt sorgfältig gemessen und die Tragfähigkeit des Baumaterials durch Druckproben festgestellt werde. Die Fundamente müßten, um eine weitere Last tragen zu können, durch Erweiterung ihrer Basis genügend verstärkt werden. Diese lediglich im Interesse der Vorsicht von der obersten Bauleitung angeordneten Arbeiten haben unter der Ulmer Bevölkerung die Befürchtung wachgerufen, als ob ein Fortbau des Thurmes überhaupt in Frage stehe und man das Lieblingsprojekt des Ulmers, den Thurm in nicht zu ferner Zeit vollendet zu sehen, für ins Wasser gefallen zu betrachten habe. Diese Befürchtungen wurden neuestens in erfreulicher Weise durch einen Vortrag des Oberbauraths v. Egle in einer Sitzung des Vereins für Baukunde in Stuttgart als unbegründet zurückgewiesen. Derselbe hob besonders hervor, daß durch die bevorstehende Vollendung des Kölner Domes dem Ulmer Bau neue Hilfsquellen zufließen und insbesondere die seither in Preußen nicht zugelassenen Münsterloose auch dort Eingang finden würden. Die Kölner Lotterie habe jährlich etwa 210,000 Mk. eingetragen; wenn dies auch für eine künftige Ulmer Lotterie angenommen werden dürfe, so könne durch sie die erforderliche Bausumme von ca. 1 Million innerhalb 5 Jahren aufgebracht werden. Die Fundamentverstärkungen seien nicht so schwer ausführbar, wie angenommen werde, und könnten noch im Laufe dieses Jahres ausgeführt werden. — Seit einigen Wochen wird an der Renovation des Gemäldes am Triumphbogen rüstig weiter gearbeitet, auch ist die polychrome Ausstattung der Sakristei vorbereitet. Wir begrüßen diese endlich einmal in Angriff genommenen Arbeiten zur würdigeren Ausstattung des

so sehr nüchternen, alles Schmuckes beraubten Innern des Münsters mit besonderer Freude und wünschen der nationalen Sache einen guten Fortgang.

B. **Das Denkmal Eduard Mörike's** wurde in Stuttgart am Todestage des Dichters, dem 4. Juni, feierlich enthüllt. Die Kolossalbüste aus carrarischem Marmor ist von W. Rösch, einem Schüler Donndorf's, gefertigt. Das Postament, ebenfalls aus Marmor, nach dem Entwurf des Architekten C. Beck ausgeführt, ist mit einem Relief geschmückt, welches den Genius der Dichtkunst, Blumen streuend, darstellt. Das Ganze macht in der malerischen Umgebung am Fuße der Silberburg einen sehr vortheilhaften Eindruck. Nicht weit davon ist auch kürzlich ein monumentaler Brunnen aufgestellt worden, der ebenfalls zur Verschönerung der Gegend beiträgt. Er ist in gothischem Stil nach dem Entwurfe des Bauraths Wolff, des Erbauers der schönen neuen Kirche in dem nahe gelegenen Heslach, ausgeführt.

* **Ueber dem Grabe Schumann's** auf dem Kirchhofe in Bonn wurde am 2. Mai das von Donndorf ausgeführte Grabdenkmal enthüllt, welches Freunde und Verehrer dem Meister errichteten. Dasselbe hat die Form einer Stele, welche oben nahe dem halbkreisförmigen Abschluß das wohlgetroffene Reliefbild des Verewigten zeigt, getragen von den Flügeln eines emporfliegenden Schwanes und von Eichenlaub, Lorbeer und Epheu umrankt. Darunter steht die schlichte Namensinschrift. Auf dem Sockel der Stele sitzt die Muse der Tonkunst, mit den Zügen Clara Schumann's; die rechts und links vorspringenden Pfeiler, welche den Sockel begrenzen, sind mit musicirenden Kindergenien (Amor und Psyche) bekrönt. Der figürliche Theil des Werkes besteht aus weißem, der architektonische aus dunklerem, blau geadertem Marmor. Das Ganze ist etwa 4 m hoch und an der Basis 2 m breit. Der Kostenaufwand beträgt 25,000 Mk.

Vom Kunstmarkt.

Die Versteigerung der Gemäldesammlung Hooft van Woudenberg van Geerestein, welche am 27. und 28. April stattfand, hatte bei 180 Nummern ein Gesammtergebniß von 254,624 Holl. Gulden. Es wurden unter anderem bezahlt für Nr. 1, Küstenlandschaft von Andr Achenbach 4950 fl., Nr. 5, Venantius Fortunatus und die Aebtissin Radagunde, von Alma Tadema 12,000 fl.; Nr. 14, Der Morgen, von Rosa Bonheur 16,000 fl.; Nr. 19, Arme Familie, von William Adolphe Bouguereau 4300 fl.; Nr. 22, Gebirgslandschaft von Alex. Calame 4050 fl.; Nr. 26, Der Spiegel, von Cermak 10,100 fl.; Nr. 41, Kunst und Freiheit, von Gallait 8000 fl.; Nr. 58, Nordische Landschaft, von Ch. Hoguet 3400 fl.; Nr. 69, Mondscheinlandschaft, von S. Jacobsen 6000 fl.; Nr 83, Faust und Margarethe, von W. Koller 3100 fl.; Nr. 90, Junges Mädchen aus Dalekarlien, von Joseph van Lerius 3200 fl.; Nr. 92, Beim Waffenschmied, von H. Leys 5300 fl.; Nr. 106, Der Schiffbruch, von Louis Meyer 2650 fl.; Nr. 116, Zigeunerlager, von Pettenkofen 3750 fl.; Nr. 151, Ungarischer Pferdetransport, von O. van Thoren 2850 fl.; Nr. 156, Weidende Kühe, von Troyon 12,900 fl.

Zeitschriften.

The Academy. No. 421 u. 422.
The royal Academy, von J. C. Carr. — Pictures lately added to the Florence Gallery, von Ch. H. Wilson. — Notes from Rome, von F. Barnabei. — Paintings on China, von C. Monkhouse. — The sculptures from Pergamum, von P. Gardner. — The salon of 1880, von E. F. S. Pattison.

Chronique des beaux-arts. No. 21.
La conservation des monuments historiques. — Le Giottino à Rome, 1369, d'après des documents inédits, von E. Muntz.

Revue des Arts décoratif. Ire année. No. 1.
Exposition des dessins de Viollet-le-Duc, von Chipiez. — Correspondance d'Allemagne: l'état actuel des arts industriels en Allemagne, von Ad. Rosenberg. — La récouverture du Musée des Arts décoratifs, von V. Champier. Planches: Modèles de flambeaux par Prud'hon. — Grille en fer par Lalonde (XVIIIe siècle). — Porcelaines de Chine du musée de Limoges.

Deutsche Bauzeitung. No. 40 u. 41.
Konkurrenz für die Kirche der evangelisch-lutherischen Westergemeinde zu Altona. — Berliner Neubauten: Umbau der Jerusalem-Kirche, von E. Knoblauch.

Journal des Beaux-Arts. No. 10.
Le salon de Paris, von H. Jouin. — Du Bas-relief, von H. Jouin. — L'année artistique de Victor Champier.

Inserate.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Geschichte der Plastik
von
den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart
dargestellt von
Wilhelm Lübke.

Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.
Mit ca. 400 Holzschnitten.
1. und 2. Lieferung à 2 Mark.

Diese neue Auflage ist in Bearbeitung soweit fortgeschritten, dass ihre Drucklegung bis zum Herbst dieses Jahres vollendet sein wird. Der Umfang ist auf ca. 10 Lieferungen à 2 Mark berechnet.

Einführung in die antike Kunst.
Ein methodischer Leitfaden für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht.
Von
Dr. Rudolf Menge.
Mit 23 Bildertafeln in Folio.
Preis für Text und Atlas geb. in Halbcalico 5 M. 50 Pf.
(Bei Partiebezügen für Schulen findet eine Ermässigung statt.)

Nürnberger Kunstgießerei.

Anfertigung monumentaler Erz- u. Zinkgüsse. Billige Berechnung. Schönste Ausführung. Zu Kostenvoranschläge stets gerne bereit.

J. G. W. Stadelmann.

Soeben erschien:

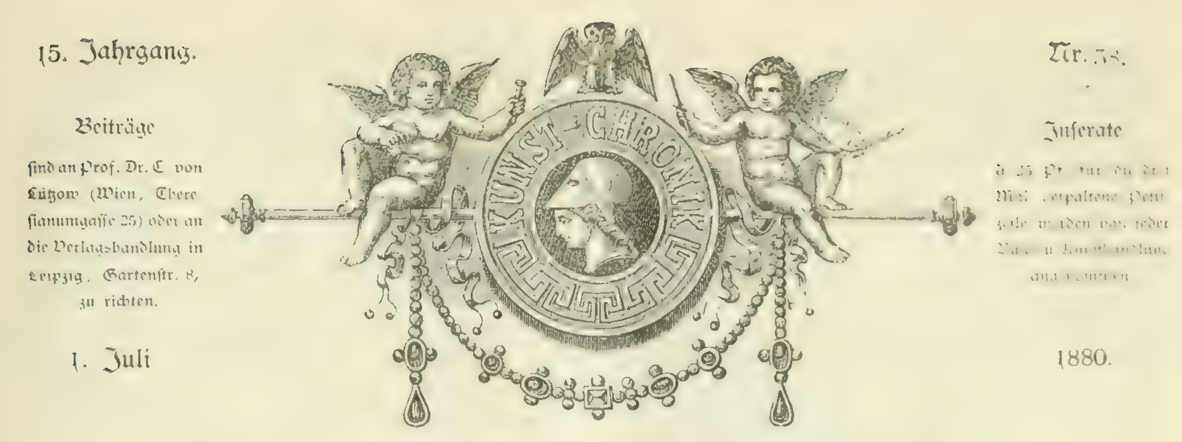
Antiqu. Katalog No. 1, enth. **Kunst- und Kunsthandbücher, Kupferwerke, Reisen, Memoiren, Briefwechsel, Orientalia, fremde Sprachen, Varia.**
Interessenten belieben den Katalog, welcher gratis und franco versandt wird, zu verlangen.

Gleichzeitig empfehle mein reichhaltiges Lager von neuen und alten Kupferstichen (Grabstichelblätter), Original-Radirungen von Rembrandt, Waterloo etc.

Porträtsammlungen:
3000 Theologen, Gelehrte, Schriftsteller, Mathematiker, Philosophen, Historiker, Kritiker. 300 deutsche Kaiser, deutsche Fürsten. 100 Päpste.

Berlin W., Friedrichstr. 77. (11)
Paul Scheller's
Kunst- und Buchhandlung.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Nr. 38.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1. Juli

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

No. 39 der Kunst-Chronik erscheint am 15. Juli.

Carl Friedrich Lessing †.

Die deutsche Kunst hat einen ihrer hervorragendsten Meister, den eigentlichen Vermittler zwischen der älteren und neuen Schule, verloren, dessen Werke von nachhaltigem Einfluß auf die gesammte Entwickelung unserer Malerei geworden sind und zu den ersten gehörten, die der deutschen Malerei auch im Auslande Beachtung und Anerkennung errangen.

Carl Friedrich Lessing, der, wie bereits gemeldet, am 5. Juni 1880 in Karlsruhe nach mehrjährigem Kränkeln an einem erneuten Schlaganfall starb, wurde am 15. Februar 1808 in Breslau geboren, wo sein Vater, ein Neffe des großen Dichters und Philosophen, als Gerichtsbeamter mit dem Titel „Kanzler“ lebte, um bald nach des Sohnes Geburt in das schlesische Grenzstädtchen Polnisch-Wartenberg versetzt zu werden. Dort besuchte Lessing das Gymnasium, und, da er im Zeichenunterricht rasch große Fortschritte machte, bestimmte ihn der Vater für das Baufach, zu dessen Studium er 1821 nach Berlin ging. Hier zeichnete er bei den Professoren Rösel und Dähling. Doch stellte es sich bald heraus, daß er seiner ganzen Begabung nach nicht so sehr zum Architekten, als vielmehr zum Maler bestimmt sei. Eine Reise nach Rügen, die seine Phantasie lebhaft anregte, gab den Ausschlag, und Lessing beschloß, selbst ohne die Einwilligung seines Vaters Maler zu werden. Er wurde nun Schüler Wilhelm von Schadow's, dem er mit Julius Hübner, Carl Sohn, Theodor Hildebrandt, Heinrich Mücke und Christian Köhler 1826 nach Düsseldorf folgte, als Schadow zum Direktor der dortigen Akademie berufen wurde.

Inzwischen hatte sich auch der Vater mit der Berufswahl des Sohnes einverstanden erklärt, nachdem dessen erstes, noch in Berlin gemaltes Bild, „Ein Klosterkirchhof“ (1826), sofort großen Beifall und einen Käufer gefunden hatte. In Düsseldorf überragte Lessing bald die meisten seiner Schulgenossen, jedes neue Bild von ihm fand eine nahezu enthusiastische Aufnahme, sein Ruf war in kurzer Zeit fest begründet und verbreitete sich mehr und mehr. Weder damals noch in späteren Jahren ließ sich Lessing durch Lob und Erfolg beirren, er ging seinen eigenen Weg und arbeitete unablässig an seiner Vervollkommnung. Reich gefüllte Mappen mit zahllosen fleißigen Naturstudien und geistvollen Skizzen waren die Früchte eines unausgesetzten Arbeitseifers. In der ersten Periode seiner Thätigkeit gab er sich ganz der romantisch elegischen Anschauung jener Tage gefangen, malte meist melancholisch gestimmte Landschaften, zerfallene Ritterburgen und Klöster, Kirchhöfe, zerklüftete Felspartien, öde Haiden und tiefes Waldesdickicht mit einer Staffage von Rittern, Mönchen, Räubern, Kriegern, Schleichhändlern, Zigeunern und Köhlern. Auch aus seinen Figurenbildern jener Zeit schaut überall die Romantik der dreißiger Jahre heraus. Wir erinnern nur an „Das trauernde Königspaar“ (1828, im Besitz der Kaiserin von Rußland) und an die nicht minder bewunderte „Leonore“ (1832, Eigenthum des Königs von Preußen). Auf beiden

Gebieten seines Schaffens fand er eine Menge von Nachfolgern, welche die Ausstellungen mit Gemälden ähnlichen Inhaltes überschwemmten, ohne freilich in Bezug auf poetische Auffassung und Feinheit der Charakteristik mit dem Vorbilde wetteifern zu können. In jener Blüthezeit der Düsseldorfer Romantik war Lessing tonangebend für alle, und es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten, daß kein Einziger einen so umfassenden Einfluß auf die Schule und ihren Entwickelungsgang ausgeübt hat, wie gerade er. Das Verdienst, ihn der Historienmalerei zugeführt zu haben, gebührt Schadow, der ihn vor dem „geistigen Schwelgen" in Entwürfen und Skizzen warnte. Schadow's Verwendung verschaffte ihm Antheil an einem Cyklus von Wandgemälden aus dem Leben Friedrich Barbarossa's, den der Graf von Spee in einem Gartensaale seines Schlosses Heltorf, unweit Düsseldorf, ausführen ließ. Lessing malte hier 1829 den Rothbart in der Schlacht bei Iconium, überließ aber, da ihm die Frescomalerei nicht zusagte, das zweite ihm übertragene Bild: „Herzog Friedrich von Schwaben bei der Erstürmung von Iconium", seinem Freunde Hermann Plüddemann. Er selbst lieferte nur den Entwurf und ein kleines Oelgemälde dazu.

Auf seinen ferneren Entwickelungsgang übte die Freundschaft, die ihn mit dem Dichter Friedrich von Uechtritz verband, entscheidenden Einfluß. Die geschichtlichen Studien, die er mit diesem trieb, führten ihn auf das Darstellungsgebiet, welches vor Allem seinen Namen populär machte. Dem Zuge der Zeit folgend, die damals auch eine Art „Kulturkampf" aufzuweisen hatte, trat er mit Pinsel und Palette in die deutschnationale Bewegung ein, als Apologet der Kaisermacht und der Helden der Reformation, Huß und Luther. „Die Hussitenpredigt" 1836, in der Preuß. Nationalgalerie) eröffnete den Reigen; sie gehört, was Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks und überzeugende Darstellung fanatischen Glaubenseifers anbelangt, wohl zu seinen besten Schöpfungen dieser Art. In dem folgenden Bilde „Ezzelin im Kerker" (1836, im Städelschen Institut bat er zu dem einen der beiden Mönche, die den Gefangenen zur Buße ermahnen, den geistvollen Kopf seines Freundes Uechtritz benutzt, wie er denn überhaupt gern die charakteristischen Physiognomien seiner Bekannten auf Bildern anbrachte. 1839 malte er das große Bild Friedrich Barbarossa's für den Kaisersaal im Frankfurter Römer, ein Jahr später „Die Gefangennahme des Papstes Paschalis durch Kaiser Heinrich V." (im Besitz von Eduard Bendemann in Düsseldorf), und dann 1842 seinen „Huß vor dem Konzil zu Konstanz". Dies Bild setzte ihn den heftigsten Angriffen der Klerikalen aus, obwohl die Darstellung durchaus maßvoll und würdig gehalten ist. Gegenstand und Auffassung des Bildes wurden als eine Verspottung des Katholicismus getadelt. Angriff und Vertheidigung füllten Monate lang die Spalten der Zeitungen. Als die Verwaltung des Städel'schen Institutes das Gemälde sodann ankaufte, trat Philipp Veit bekanntlich von der Leitung dieser Anstalt zurück und verlegte seinen Wohnsitz von Frankfurt nach Mainz. Auch Schadow war engherzig genug, seiner Mißstimmung dadurch Ausdruck zu geben, daß er Lessing lange Zeit nicht mehr besuchte. Die Folge davon war, daß sich der längst vorhandene Riß zwischen der Akademie und einem großen Theile der begabtesten Schüler noch mehr erweiterte, und die Errichtung von Privatateliers immer mehr überhand nahm. Lessing's Name wurde freilich ganz gegen des Künstlers Willen von der Opposition auf ihr Banner geschrieben; er mußte indeß den Dingen ihren Lauf lassen, so wenig es ihm behagte, daß die Leiter der Akademie in ihm den gefährlichen Neuerer sahen, der den bisherigen patriarchalischen Zuständen ein Ende mache. Der nun eingetretene Gährungsprozeß aber rettete die Düsseldorfer Schule aus der Einseitigkeit, in die sie zu verfallen drohte, und Lessing war in gewissem Sinne zweifellos der reformatorische Neuerer, der durch seine realistische Auffassungsweise historischer Gegenstände, durch sein gründliches Studium des Kostüms und anderen geschichtlichen Beiwerkes die deutsche Malerei auf neue Bahnen führte. Er steht als Vorbild, Beispiel und Bahnbrecher da und kann in seinen Arbeiten mit keinem anderen Meister zutreffend verglichen werden. Wie er in seinen Landschaften, die immer neben und zwischen den Historienbildern entstanden, den Kampf der Elemente, heranziehende Gewitter oder die durch Menschenhand verschuldete Verwüstung der Natur zu schildern liebte, so stellte er in jenen die geistigen Kämpfe großer welthistorischer Epochen dar.

Nach dem Hußbilde entstand „Kaiser Heinrich V. auf der Flucht, dem die Mönche den Eintritt in das Kloster Prüfeningen verweigern" (1844, Eigenthum des Königs von Hannover), und sechs Jahre später „Huß vor dem Scheiterhaufen" in der Berliner Nationalgalerie, welches Bild zu neuen konfessionellen Streitigkeiten Anlaß gab. Nach weiteren drei Jahren vollendete er seinen „Luther, der die Bannbulle verbrennt", ein nicht minder umfängliches Gemälde, welches in Privatbesitz überging und in der Villa eines reichen Holländers der allgemeinen Besichtigung unzugänglich bleibt. Doch wurde es, wie die meisten bedeutenderen Schöpfungen Lessing's, durch Kupferstich vervielfältigt. Das Gegenstück dazu: „Luther, die Thesen anheftend", ist unseres Wissens nicht zur Ausführung in Oelfarben gelangt. Das letzte bedeutende Historienbild, welches

er in Düsseldorf ausführte, war eine zum Theil veränderte Wiederholung der „Gefangennahme des Papstes Paschalis“ (1858, Eigenthum des Königs von Preußen).

Bereits im Jahre 1846 hatte Lessing einen Ruf als Direktor des Städel'schen Institutes nach Frankfurt a. M. erhalten, trotz der vortheilhaften Bedingungen aber abgelehnt. Die Düsseldorfer Bürgerschaft veranstaltete darauf ihm zu Ehren ein Fest, und wohl schmeichelte man sich mit der Hoffnung, ihn nun für immer gefesselt zu sehen an die Stadt, deren Kunstschule ohne ihn kaum gedacht werden konnte. Als Lessing aber im Sommer 1858 die Ernennung zum Direktor der Gemälde-Galerie in Karlsruhe erhielt, glaubte er, so schwer ihm auch das Scheiden aus gewohnten, liebgewordenen Verhältnissen wurde, diese ehrenvolle Berufung nicht ablehnen zu sollen. So siedelte denn der Meister nach der badischen Hauptstadt über, wo sein Jugendfreund und Studiengenosse Joh. Wilh. Schirmer bereits seit einigen Jahren als Direktor einer fröhlich aufblühenden Kunstschule mit Erfolg thätig war. Das Abschiedsfest, welches Düsseldorf dem persönlich allgemein beliebten Künstler gab, war eins der glänzenden, von denen die Räume des „Malkastens“ zu reden wissen. Lessing zählte zu den Stiftern und langjährigen Vorstandsmitgliedern dieser Künstlergesellschaft wie auch des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe“, und hatte für die Bestrebungen beider Genossenschaften immer ein reges Interesse gezeigt.

In Karlsruhe nahm er sofort seine Thätigkeit mit gewohntem Eifer wieder auf und schuf nach einer Reihe von Landschaften den „Betenden Mönch am Sarge Kaiser Heinrich's IV.“ (1862, im Stadt-Museum zu Königsberg), „Die Kreuzfahrer, die in der Wüste eine Quelle finden,“ (1863, in der Kunsthalle in Karlsruhe) und dann nochmals ein großes Bild aus der Reformationsgeschichte „Die Disputation Luther's mit Eck auf der Pleißenburg in Leipzig“ (1867, in der Kunsthalle in Karlsruhe). Damit brachte Lessing die Reihe seiner historischen Gemälde zum Abschluß, um seitdem sich ausschließlich mit der Landschaftsmalerei zu befassen.

Als Eduard Bendemann das Direktorat der Düsseldorfer Akademie 1867 aus Gesundheitsrücksichten niederlegte, wurde Lessing zu seinem Nachfolger ausersehen, lehnte aber die Berufung ab. Er hatte in der badischen Hauptstadt eine neue Heimat gefunden, die ihm durch die Huld des kunstsinnigen Fürstenpaares, die allgemeine Hochachtung und Verehrung, die er genoß, besonders lieb geworden war. Sein gastliches Haus bildete den Sammelplatz von Künstlern und Kunstfreunden; der Meister lebte in den angenehmsten Verhältnissen und arbeitete in ungeschwächter Kraft, bis wiederholte Schlaganfälle seiner unermüdlichen Thätigkeit ein Ziel setzten. An seinem siebzigjährigen Geburtstage, 1878, fühlte er sich noch gesund genug um die ihm von nah und fern dargebrachten Ehrenbezeugungen empfangen und das ihm von der Karlsruher Künstlerschaft veranstaltete Fest besuchen zu können. Bald nachher aber begann seine Gesundheit zu wanken, und sein Ende trat nicht unerwartet ein. Seine Leichenfeier wurde mit beinahe fürstlichen Ehren begangen, der Großherzog von Baden, Minister, Generäle, Staats- und Hofbeamte betheiligten sich mit den Künstlern und Bürgern von Karlsruhe ebenso daran, wie die meisten Akademien und Künstlervereine Deutschlands, die theils durch Deputationen, theils durch gesandte Kränze ihre Theilnahme kundgaben. An Anerkennung hat es Lessing überhaupt niemals gefehlt. Die Berliner Akademie ernannte ihn bereits 1832 zum Mitgliede, auf der Pariser Ausstellung von 1838 bekam er für seine „Hussitenpredigt“ die große goldene Medaille, Friedrich Wilhelm IV. von Preußen verlieh ihm frühzeitig den Professortitel und den Orden pour le mérite. Seine Bilder wurden viel bewundert, und wenn sie ein Tadel traf, so galt er beinahe immer dem Gegenstande, nur selten den künstlerischen Eigenschaften. In ihm vollzog sich die Vereinigung des Idealismus mit dem Realismus. Seine romantisch poetische Auffassung wird geläutert durch das gründliche Studium der Natur, das ihn schon in seinen ersten tiefernsten Schöpfungen vor krankhaften Ausschreitungen bewahrte. Wenn seinen Historienbildern auch die Erhabenheit des monumentalen Stiles abgeht, so bietet er doch dafür Ersatz durch lebenskräftige Individualisirung, geschichtliche Treue und zutreffende Charakteristik. Besonders glücklich erscheint er in denjenigen Darstellungen, in denen Landschaft und Figuren einander die Wage halten, wie in den „Kriegern, die einen Kirchhof vertheidigen“ (1846, in der städtischen Galerie in Düsseldorf), oder der „Vertheidigung eines Engpasses“ (1851, in der Nationalgalerie in Berlin). Lessing war ein ganz vortrefflicher Zeichner und besaß ein außergewöhnliches Formengedächtniß. Auch im Alter bewahrte er den Fleiß und die frische Kraft der Jugend. Zahllose Kompositionen, Zeichnungen, Skizzen und Studien füllen seine Mappen, und die Zahl seiner ausgeführten Bilder ist nicht minder groß. Die meisten Galerien Deutschlands besitzen Landschaften von ihm, die Preußische Nationalgalerie allein sechs, die seinen Entwickelungsgang vorzüglich illustriren, es sind: „Ritterburg“ (1828), „Eifellandschaft“ (1834), „Waldkapelle“ (1839), „Havellandschaft“ (1841) „Eifellandschaft bei Gewitter“ (1875) und eine seiner letzten aus dem Jahre 1879.

Lessing war im Leben und in der Kunst ein durchaus selbständiger Mann. Er hat weder Italien be-

sucht, noch in deutschen Galerien die Werke Anderer studirt. Deßhalb blieb er auch in allen Werken ganz eigenartig, ohne doch einseitig zu werden.

Von dem Rufe Lessing's angezogen, war Emanuel Leutze 1841 aus Amerika nach Deutschland zurückgekehrt, und Lessing hat wesentlich zur Ausbildung dieses bedeutenden Künstlers beigetragen, wie er denn überhaupt, ohne eigentlich Lehrer zu sein, nachhaltigen Einfluß auf verschiedene Künstler ausgeübt hat, u. A. auch auf Anton von Werner, der noch im September 1879 eine treffliche Porträtzeichnung Lessing's fertigte*). Ein anderes sehr gelungenes Bildniß von ihm wurde 1852 von Julius Röting für die städtische Gemäldegalerie in Düsseldorf gemalt, und auch Leutze u. A. haben ihn mehrfach porträtirt. Lessing pflegte übrigens selbst seinen scharf geschnittenen ausdrucksvollen Kopf mit der Adlernase gern auf Bildern seiner eigenen Hand anzubringen. Auch in anderen Porträts, die er ausnahmsweise malte, wie das des Großherzogs von Baden (1864), bewährte er seine feine charakteristische Auffassung.

Vermählt war Lessing mit einer Schwester der künstlerisch begabten Gattin Adolf Schrödter's; sie ging ihm nur wenige Monate im Tode voran. Von seinen vier Söhnen ist der älteste ein begabter Bildhauer, der zweite Offizier, der dritte, Konrad, ein ihm in verwandten Darstellungen eifrig nachstrebender talentvoller Landschaftsmaler; der jüngste widmet sich ebenfalls der Kunst. Seine einzige Tochter lebt in Dresden, wo ihr Gatte, Karl Koberstein, ein Sohn des Literarhistorikers, Hofschauspieler ist. — Lessing war ein Mann von stattlichem Aeußeren. In Gesellschaft ziemlich wortkarg, trat er stets einfach und anspruchslos auf. Seine Erholung suchte er im Genuß der Natur und in der Pflege des edlen Waidwerks, sein höchstes Glück aber fand er in der Ausübung seiner Kunst, und mit Recht konnte Wolfgang Müller von Königswinter von ihm singen:

„Unbekümmert um die Menge, um ihr Lob zumal,
Galt's ihm nur, wenn er genügte seinem Ideal.
Vaterland, freue Dich! Deutsche Kunst wird
fortbestehen --
Lessing, unser Stern, leuchtet nah und fern!"

Moritz Blanckarts.

*) In Lichtdruck erschienen bei Paul Bette in Berlin. Anm. d. Red.

Korrespondenz.

Florenz, Ende Mai 1880.

Wer in diesen Maitagen der Piazza Cavour nahe kam, konnte dort ein reges Leben finden. Lockte die Meisten die seit dem 18. des Wonne-Monates eröffnete erste nationale Gartenbau-Ausstellung hierheraus, so pilgerte ein nicht minder gewichtiger Theil, selbst ganze Schulen in corpore, auf der anderen Seite die Via del Pallone entlang vor die Barriera delle Cure, um Henze's Figuren für das Siegesdenkmal in Dresden vor ihrer Abreise nach Deutschland in Augenschein zu nehmen.

Seit dem Sommer 1877 wird in der unscheinbaren Arbeitshütte am Eck der Via Brunetti Latini, wenige Schritt vor der Barriera, an den fünf Figuren dieses Denkmals gearbeitet, welches nunmehr auf dem Altmarkt der sächsischen Hauptstadt seine Aufstellung und am 2. September dieses Jahres zur zehnjährigen Gedächtnißfeier der Schlacht von Sedan, vorläufiger Bestimmung gemäß, auch seine Enthüllung finden soll. Von dieser ihr nun für immer bestimmten Heimstätte aus grüßte uns von hohem Postament herab als vorübergehende festliche Dekoration schon zum Truppen-Einzug 1871 die mächtige Gestalt der Germania, deren Schöpfer, Robert Henze, mehrere Jahre später vom Stadtrath mit der Ausführung des Siegesdenkmals betraut wurde. Da die Ausführung in Bronze bei der für das Ganze verfügbaren, jetzt wahrlich sehr gering erscheinenden Summe von 180,000 Mk. nicht möglich war, und ein Ansuchen um Ueberlassung von eroberten Geschützen für den Guß seitens des sächsischen Kriegsministeriums abschlägig beschieden wurde, beschloß man auf des Künstlers Anrathen, die Herstellung in Marmor, und Henze übertrug nach Vollendung der Modelle (in etwa $^2/_3$ der wirklichen Größe) die Bearbeitung der Figuren dem hiesigen Bildhauer Raffaello Cellai. Wie durch das Denkmal der Kurfürstin Anna vor der Annenkirche in Dresden, so hat sich Henze durch die schwierige, aber überaus gelungene Restauration des schwungvoll und groß komponirten Brunnens Matthielli's im früher Marcolini'schen Garten — jetzt Stadtkrankenhaus — bekannt gemacht, ferner durch die für den Marktplatz in Meißen bestimmte Figur Heinrich's I., des Finkler's, dann durch die für das Theater in Teplitz ausgeführten zwei Nischenfiguren der Poesie und Musik und die dort leider zu hoch angebrachten und unverantwortlicher Weise nur in Gyps eingesetzten Medaillons: Tragik, Komik, Lyrik, die zu seinen besten Arbeiten zählen. Am Neustädter Theater in Dresden rühren die über den großen Fenstern des Mittelbaues befindlichen Zwickelfiguren, am neuen Hoftheater die liegenden (3 m. langen) Gestalten der Gerechtigkeit und Liebe von ihm her; seine letzte Arbeit ist das noch nicht zur Aufstellung gelangte Standbild des Herzogs Wolfgang von Anhalt, welches in Lauchhammer gegossen wird und als Brunnenfigur für den Marktplatz in Bernburg bestimmt ist. Hier in Florenz harren die Kolossalfigur der Germania und die vier allegorischen Gestalten, die das Postament umgeben werden,

des letzten Meißelschlages, des letzten Feilstriches von der Hand des gewissenhaften, seiner Arbeit mit wahrer Liebe und Begeisterung sich hingebenden Meisters, der seit drei Monaten hier weilt, um dem Ganzen die vollendende Weihe zu geben. Schwere, durch starke Querriegel und eiserne Zugstangen verspannte Balkenkisten sind zur Aufnahme der Kunstwerke fertig, um in kürzester Frist den langen Weg vom Arno nach Elb-Florenz anzutreten.

Betrachten wir die Figuren etwas näher! Die mit dem Siegeslorbeer geschmückte Fahne in der Rechten hoch haltend, die Linke auf den Adlerschild stützend, steht in majestätischer Haltung die **Hauptfigur der Germania***) da, eine hoheitsvolle, durch und durch monumentale Erscheinung, den Blick gradaus gerichtet, auf dem Haupte die Kaiserkrone mit dem Eichenkranz, das Haar „langwallenden Falles" den Nacken hinabfluthend, das Schwert an einem schweren, mit Diamantsteinen besetzten Metallgehänge, welches zugleich das über das Panzerhemd gelegte Obergewand zur Linken in reichem Faltenwurf aufschürzt und die Vorwärtsbeugung des Beines wirksamer heraustreten läßt. Sie mißt bis zur Krone 5 m. (bis zur Fahnenspitze 7,15 m.) und ist aus einem Stück carrarischen Marmors von seltener Größe und Schönheit gehauen; nur die Fahnenspitze ist aufgesetzt. Der ganze Block hatte ursprünglich bei 21 cbm. Inhalt und ein Gewicht von 70,000 kg., welches an Ort und Stelle durch Vorpunktirung der Figur auf 30,000 kg. herabgemindert wurde, aber auch noch in dieser Masse — abgesehen von den vielen Transportschwierigkeiten, welche sich vom Bruch bis zur Station in den Weg legten — der Bahnverwaltung und dem Rath der Stadt Florenz viel Kopfzerbrechens machte. Nur das energische Auftreten und die umsichtige Tüchtigkeit Cellai's der den gewaltigen Marmorklotz schließlich von Ochsen auf Schleifen durch die Stadt ziehen ließ, vermochte alle Bedenken zu heben, und nach einer zweitägigen Anstrengung rückte der Block glücklich vom Bahnhofe bis zum Atelier des Künstlers vor. Jetzt wird immerhin noch die Hälfte an Gewicht oder etwas über 250 Centner übrig geblieben sein. Die Ausführung ist Dank den trefflichen Arbeitern durchweg eine meisterhafte, der harte, schwer zu bearbeitende Marmor — Ravaccione — von schönster Farbe, von herrlichem Klang und fleckenlos, ein Grund, weshalb man für größere statuarische Arbeiten dieser zweiten Qualität carrarischen Marmors den Vorzug giebt (wie seiner Zeit selbst Michelangelo gethan), weil die bessere erste Qualität von Monte Polvaccio selten so große Stücke in voller Reinheit giebt. In Florenz ist von alten Arbeiten wohl nur der Neptun Bartolommeo Ammanati's am großen Brunnen der Piazza Signoria aus Polvaccio-Marmor gehauen.

Die sitzenden allegorischen **Sockelfiguren** repräsentiren **Wissenschaft und Wehrkraft, Friede und Begeisterung**. Die erstere, die der letzten in Conception und einfach edler Wirkung den Preis streitig macht, stützt das zum Theil in die Gewandung gehüllte ernste Haupt auf die Rechte, den Blick in ein auf den Knieen ruhendes aufgeschlagenes Buch senkend — diese, deren rechter nach vorn gelegter Arm von den Enden des trefflich drapirten Gewandes umschlungen wird, während die Linke sich aufs Herz legt, hebt den Blick voll Begeisterung nach oben. Der Friede mit dem Oelzweig hat die Rechte zum Zeichen, daß dem Streit und Hader Halt geboten, hoch gehoben, und ihm gegenüber legt die gedrungene, mit Schuppenpanzer und Mantel bekleidete Gestalt der drohend dreinschauenden Wehrkraft, einen geflügelten, mit Eichenlaub umwundenen Helm auf dem Haupte, beide Hände auf das wuchtige Schwert. Die Figuren haben eine Höhe von 2,25 m.

Die Anerkennung, welche diese Schöpfungen Henze's und die Arbeit Cellai's hier allerseits gefunden, ist wohlverdient und wird nach der Enthüllung, die das Ganze ja erst zu voller Geltung kommen läßt, auch in Dresden nicht ausbleiben, das sich zum Empfang des Denkmals rüstet. Die Fundamente sind dort bereits gelegt und mit der Aufstellung des Postamentes resp. dem Unterbau für dasselbe ist begonnen. Auf zwei im Achteck gebrochene Granitstufen setzt sich ein runder Stylobat von dunkelgrünem Syenit, dem die Basen für die allegorischen Figuren im Kreuz vorgestellt sind. Den Zwischenraum zwischen den Sitzen werden Tafeln mit den Namen der 99 gefallenen Söhne Dresdens ausfüllen, während weiter nach oben die Schlachtennamen S. Privat, Sedan, Metz, Paris eingegraben sind. Ein in Bronze ausgeführter Eichenkranz mit Wappenschildern belebt das eigentliche Postament der Hauptfigur (aus rothem Granit) unmittelbar darüber. Der ganze Postament-Aufbau hat eine Höhe von 7,11 m. und verräth die bei so vielen ähnlichen Arbeiten bewährte Hand Prof. **Nicolai's**.

Auf eine kleine reizende Gruppe, die Henze hier nebenher modellirt hat, eine sitzende Venus, an der der neckische Amor hinaufkrabbelt, während zu ihren Füßen sich Tauben schnäbeln, sei hier gelegentlich aufmerksam gemacht und dabei der Wunsch ausgesprochen, daß ihr bald eine Ausführung im Großen beschieden sein möchte. Das Gleiche gilt von einer

*) Das Modell wurde früher (Kunst-Chronik, Bd. VII, Nr. 1) durch einen Holzschnitt den Lesern vorgeführt.

Amazonengruppe, die von zwei dieser Mythengestalten gebildet wird, von denen die eine im Kampf erlegen ist, während die über ihr stehende Gefährtin, in kühn vorstürmender Haltung, eben das verderbenbringende Geschoß vom Bogen gelassen hat.

(Schluß folgt.)

Todesfälle.

∗ **Dr. Leonhard Ennen**, städtischer Archivar in Köln, namentlich durch seine ergiebigen Forschungen über die Geschichte des dortigen Domes in weiten Kreisen rühmlich bekannt, ist nach einer schmerzhaften Operation im rechten Hüftgelenk am 14. Juni, 60 Jahre alt, gestorben.

Personalnachrichten.

Wien. Oberbaurath Friedrich Schmidt in Wien erhielt den preußischen Orden pour le mérite. Er trat an die Stelle Semper's. — Oberbaurath Heinrich Freih. v. Ferstel wurde zum Rektor der technischen Hochschule in Wien für das Studienjahr 1880—81 gewählt.

B. **Stuttgart.** An Stelle des Professors Carl Ludwig, der uns im Herbst zu verlassen gedenkt, ist Albert Kappis in München zum Lehrer der Landschaftsmalerei an der Königl. Kunstschule ernannt worden. Derselbe ist aus Tübingen gebürtig, begann hier seine künstlerische Ausbildung und vollendete dieselbe in München, wo er seit einer Reihe von Jahren lebt. Kappis hat sich durch feingestimmte Landschaften mit reicher Staffage vortheilhaft bekannt gemacht.

Vermischte Nachrichten.

Ueber die Ausgrabungen zu Olympia liegt im Reichs-Anz. der 32. Bericht (aus Dr. Treu's Feder) vor, welchem wir das Nachstehende entnehmen: Eine nach Umfang und Inhalt reichere und mannigfaltigere Ernte, als dieses Mal, haben die Berichte der olympischen Ausgrabungen noch selten zu verzeichnen gehabt. Wir danken dieses vor allem dem deutschen Kaiser, dessen Munificenz es ermöglichte, die Zahl der Arbeitskräfte fast bis zur doppelten Höhe zu steigern, um den nahen Abschluß der Ausgrabungen zu einem vollständigen und würdigen zu gestalten. Vor Allem ist der Kopf des Dionysosknäbleins gefunden, das der praxitelische Hermes auf seinem Arme trägt*). Es ist dies ein ganz besonderer Glücksfall. Keine moderne Phantasie, kein vergleichendes Studium hätte zu zeigen vermocht, in welcher Weise Praxiteles einen Kinderkopf gebildet haben müßte. Und man durfte auf die Lösung dieses Problems um so mehr gespannt sein, als es bekannt ist, wie spät die griechische Kunst die Schwierigkeiten der Kinderdarstellung vollständig überwindet. Daß das Dionysosknäblein für sein Alter zu klein gebildet, ja überhaupt als Nebenwerk behandelt sei, wohl um den Hermes um so mehr als Hauptgestalt der Gruppe wirken zu lassen, erfährt nun eine weitere Bestätigung. Der auffallend kleine Schädel, das zwar kindliche, aber doch nichts weniger als puttenhafte pausbäckige Gesicht, das lange Haar, welches in zierlich geordneten Wellen durch eine Schnur zusammengehalten wird und über der Stirn ursprünglich, wie es scheint, zu einem kleinen knaufartigen Büschel zusammengefaßt war, verräth ebensosehr ein entwickelteres Kindesalter, wie die Körperformen und die sichere Haltung. Wenn daher die Proportionen das moderne Auge auch nicht überall ganz kinderhaft anmuthen, und die Einzelbildung des Gesichtes hinter dem des Hermes unleugbar ein wenig zurücksteht, so kosten wir dafür die Bewegung erst jetzt in ihrem vollen Reize echt kindlicher Lebensäußerung. Diese naiv reizende Neigung des vorgestreckten Köpfchens zur linken Schulter hin, um an dem Hermeskopf vorüber zu dessen rechter Hand hinaufblicken zu können, ist von so frappanter Wahrheit, daß man das linke Aermchen förmlich zu sehen glaubt, welches sich bittend nach dem ausreckt, was Hermes in seiner Rechten hielt. Denn es unterliegt jetzt gar keinem Zweifel mehr, daß diejenigen Recht behalten werden, welche voraussetzten, der Gott halte seinem kleinen Gesellen eine Traube oder etwas dergleichen hin. — Unter den Marzfunden sind demnächst die neuentdeckten Metopen und Giebelköpfe die bedeutendsten. Wir beginnen mit dem Herakleskopf aus der Metope mit dem nemäischen Löwenkampfe. Daß dieser Herakleskopf aus der Löwenmetope stammt, geht unwiderleglich daraus hervor, daß seine Wange auf die rechte Hand gestützt ist. Diese Stellung findet einzig in dem Pariser Bruchstücke des Reliefs seine Erklärung, aus dem hervorgeht, daß Herakles, nach links gewendet, neben dem erlegten Löwen dastand und den rechten Fuß auf dessen Leib setzte. Der rechte Ellenbogen wird sich auf den Schenkel gestützt haben. Es ist ein dem Künstler dieser Reliefreihe eigenthümlicher Gedanke, den mühbeladensten aller Helden nach seinem ersten Siege in dieser ausdrucksvollen Duldergeberde tiefen Sinnens darzustellen, als gedächte er aller der Kämpfe und Gefahren, die ihm noch bevorstehen. Unter den neugefundenen Giebelköpfen ist der schönste der der knieenden Lapithin aus der linken Giebelhälfte; ja es ist dieses überhaupt eins der schönsten Stücke unter unseren Tempelskulpturen. Die Geberde, mit der das knieende Mädchen ihr Haupt tief auf die Brust niederbeugt, um sich vor der Umklammerung des Kentauren zu schützen, der sie mit seinem Hinterbeine festzuhalten sucht; die vollen, großen Gesichtsformen, das gelöste Haar, welches das Haupt in georangter Fülle umflattert — alles dies ist in monumentaler Größe und Strenge der Auffassung zu packender Wirkung gebracht. Von der einzigen noch fehlenden Gestalt des Westgiebels, dem nun schon seit Jahren vergebens gesuchten Theseus, ist wiederum ein kleines Fragment, eine Hinterkopflamelle, zum Vorschein gekommen. Man könnte dies als ein böses Omen für die Zerschellung des Kopfes auffassen. Allein wie wenig wir auch in diesem Falle auf die Hoffnung zu verzichten brauchen, dergleichen zerschellte Köpfe allmählich zusammenzufinden, hat neuerdings der Fund von dem Gesichte des knabenraubenden Kentauren gelehrt. Auch von diesem hatten wir bereits früher Hinterkopfstücke gefunden. Das Gesicht aber ist dennoch gerettet worden, und zwar dadurch, daß ein später Ansiedler der Gegend im Süden des Philippeions das Grab seiner Angehörigen unter seiner Hütte mit einer zweiten Deckschicht aus Ziegelscherben, Porosbrocken und Marmorfragmenten versah, in die er auch dieses Kopfstück mit einflickte. Es ist eins der charakteristischsten Kentaurengesichter mit wirrem, kurzen Haar, niedriger, gefurchter Stirn und dem Ausdruck thierischer Wildheit in den Zügen. Tief eingeschnittene, eigenthümlich schematische Falten an Nasenwurzel und Nüstern zeigen, daß der Kentaur sich durch Beißen seines Gegners erwehrte — vom Munde selbst ist uns nur die Oberlippe erhalten. Mit diesem Motiv ist aber auch der Platz des neuen Fundes im Giebel gegeben. Denn nach der symmetrischen Entsprechung, welche durch die ganze Komposition geht, kann das Gesicht nur dem Gegenstück des beißenden Kentauren der linken Giebelhälfte angehören, also dem Knabenräuber. — An demselben Tage thaten wir noch den großen, unerwarteten Fund einer überlebensgroßen Apollonstatue. Dieselbe stammt aus römischer Zeit. Das Haupt schmückte ein Metallkranz; die sonst üblichen Schulterlocken scheinen zu fehlen. Vielleicht das Weihgeschenk eines Dichters, der siegreich den olympischen Hymnus gesungen, wie auf einer der Dichterbasen steht, die wir in letzter Zeit gefunden. — Unsere übrigen plastischen Funde bestehen aus einem überlebensgroßen nackten männlichen Torso römischer Arbeit und dem Körper eines Satyrknaben, der, an einen Baumstamm gelehnt, die Flöte bläst — auch dies eine mittelmäßige römische Wiederholung eines bekannten Typus. Wichtig ist der Fund eines fast lebensgroßen, aber sehr beschädigten Terrakottakopfes, der in Darstellung und Stil große Uebereinstimmung mit dem Haupte des Heraion-Kultbildes zeigt.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Die Sitzung vom 4. Mai wurde in Vertretung des abwesenden Vorsitzenden, Herrn Curtius, von Herrn Schöne mit der Mit-

*) Neuerdings fand sich auch der rechte Fuß des Hermes, eines der herrlichsten und besterhaltenen Stücke des Ganzen. Anm. d. Red.

theilung eröffnet, daß die Gesellschaft die Freude haben würde, Herrn Ingenieur Humann aus Smyrna in ihrer Mitte zu begrüßen, und dann eine Reihe neuer literarischer Erscheinungen vorgelegt: Lessing's Laokoon von Blümner, 2. Aufl.; Farnesinastudien von Förster; Dr. Lehfeldt, die Holzbaukunst; Furtwängler, die Bronzefunde aus Olympia; Forchhammer, über die mykenischen Alterthümer; Statistisches Handbuch für Kunst und Kunstgewerbe 1880. — Herr Dr. Furtwängler legte die eben erwähnte Abhandlung „Die Bronzefunde von Olympia und deren kunstgeschichtliche Bedeutung" (aus den Abhand. der Königl. Akad. der Wissenschaften zu Berlin 1879) vor und fügte Einiges hinzu über die Resultate, zu welchen er darin gelangt war. — Herr Dobbert berichtete über Beobachtungen, die er an den Abgüssen zweier zum Westgiebel des Parthenon gehörender Pferdeköpfe gemacht. Nachdem Herr Professor Overbeck im Sommer 1879 dem Vortragenden im Britischen Museum die schöne Entdeckung mitgetheilt, daß das rechte Pferdehinterbein vom Westgiebel (Michaelis, Parthenon Taf. 8) an der Rückseite abgeplattet gewesen, um an die Wand gelehnt zu werden, also zu einem Pferde gehörte, das in der rechten Giebelhälfte zwischen Amphitrite und Poseidon gestanden habe, untersuchte Dobbert die ihm von Herrn Overbeck gezeigten, in demselben Museum befindlichen Abgüsse zweier Pferdekopffragmente ebenfalls vom Westgiebel darauf hin, ob sie nicht auch zu der rechten Giebelhälfte gehörten. Läßt sich diese Zugehörigkeit beweisen, so ergiebt sich das Irrthümliche der bekannten Annahme Stephani's von nur einem Pferde neben Poseidon auch aus den Denkmälern. Dobbert fand nun, daß der eine Kopf (Michaelis, Taf. 8) an der rechten Seite eine ganz ähnliche Abplattung behufs Anlehnung an eine Wand zeige, wie das Bein, woraus er schloß, daß der Kopf nach links hingewandt gewesen sein mußte, also zu der rechten Giebelhälfte gehörte; an der linken Seite des anderen Pferdekopfes fiel dem Vortragenden die starke Betonung der kleinen Falten am Kinnbacken auf, wie sich solche an der rechten Seite des äußeren Pferdekopfes vom Gespanne des Helios am Ostgiebel finden: daraus zog Dobbert den Schluß, daß jener zweite Kopf eine Wendung nach links mache und also dem äußeren Pferde in der rechten Hälfte des Westgiebels angehöre. Der Vortragende habe damals seine Beobachtungen Herrn Overbeck mitgetheilt, der ihm denn auch vollkommen Recht gegeben und seither ja auch seine eigene Entdeckung am Beine sowie die Beobachtungen Dobbert's an den beiden Köpfen, freilich ohne Dobbert zu nennen, in den „Berichten der Kgl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch." wissenschaftlich verwerthet habe. Eine eingehendere Prüfung der seit Kurzem auch im Berliner Museum befindlichen Abgüsse hat dem Vortragenden noch Folgendes ergeben: Lehnt man den ersten Kopf mit der abgeplatteten Stelle an die Wand, so springt derselbe ein wenig nach links vor, was zu der auf Carrey's Zeichnung angedeuteten Stellung des entsprechenden Kopfes der linken Giebelhälfte stimmt; auch die Neigung des Kopfes mit den steifen Ohren scheint derjenigen beim entsprechenden Athena-Pferde ähnlich gewesen zu sein. Die Zugehörigkeit des zweiten Kopfes zum Amphitrite-Gespann erweist sich auch noch aus Folgendem: Die rechte Seite des Kopfes beschreibt eine leicht convexe, die linke eine entsprechend concave Biegung; die Mähnenlinie wendet sich nach links, wie an dem nach rechts gewendeten Kopfe des Helios-Pferdes vom Ostgiebel die entsprechende Linie nach rechts hin sich neigt; das Haar der Mähne so wie des Büschels zwischen den Ohren ist nach links hin geschwungen; der Kopf mag in ähnlichem Grade emporgehoben gewesen sein, wie (nach Carrey's Zeichnung) beim äußeren Athena-Pferde; die Ohren waren in entsprechender Weise zurückgekehrt; Herr Professor Albert Wolff habe nach eingehender Prüfung sich entschieden für die Zugehörigkeit der drei Fragmente zur rechten Giebelhälfte ausgesprochen. Herr Wolff erkennt an der technischen Behandlung der Abplattungen des Beines und des ersten Kopfes dieselbe Künstlerhand; der zweite Kopf sei nach links gewendet. Die Maße der Köpfe stimmen nach den Ergebnissen der Wolff'schen Messungen zu dem schon von Michaelis publicirten und von Overbeck wohl mit Recht der rechten Giebelhälfte zugewiesenen Pferdekörperfragment, während Herr Wolff bezüglich der Zugehörigkeit des anderen Pferdetorso's zum Westgiebel wegen der Kleinheit des Maßstabes Zweifel hegt. — Herr Conze legte den von ihm gemeinsam mit Alois Hauser und Otto Benndorf herausgegebenen zweiten Band archäologischer Untersuchungen auf Samothrake (Wien, Gerold und Sohn, 1880) vor, deutete die Ergebnisse dieser Arbeiten an und sprach sich dankbar gegen die Kais. österr. Regierung aus, welche es ermöglicht habe, daß seiner Recognoscirungsreise vom Jahre 1857 eine voll durchgeführte Untersuchung in den Jahren 1873 und 1875 habe folgen können. Herr Mommsen ergriff die Gelegenheit, sich äußerst anerkennend über die Fortschritte der antiquarischen Forschungen in Oesterreich seit den letzten Jahrzehnten zu äußern. Wenn z. B. bis vor etwa zwanzig Jahren die unmittelbar bei Wien gelegene Römerstätte von Carnuntum in mehr als billiger Vernachlässigung geblieben sei, so könne umgekehrt die jetzt darauf gewandte Thätigkeit als Muster hingestellt werden. Und so mache sich eine einsichtige Fürsorge über das ganze Reichsgebiet namentlich von Cisleithanien bemerklich, und zwar überall, an den Universitäten wie in Aquileja, Spalato, unter organisatorischem Eingreifen der Regierung, welche, wie die eben vorgelegte Publikation zeige, der geographischen Lage des Kaiserstaates entsprechend auch Untersuchungen der Stätten hellenischer Kultur im Bereiche der österreichischen Machtsphäre als ihre Ehrenaufgabe ansähe. Herr Mommsen erwähnte den Beschluß der Berliner Akademie, die Oesterreich und den Orient umfassende Abtheilung der Sammlung der lateinischen Inschriften Herrn Otto Hirschfeld in Wien zu übertragen, und sprach die Hoffnung aus, daß sowohl die Fortsetzung dieses Theiles der Sammlung dauernd an Wien geknüpft bleiben möge, als auch sonst die von Oesterreich durch eine Reihe wohlgerichteter Untersuchungen geweckten Erwartungen der Alterthumswissenschaft fernerhin erfüllt werden möchten. Herr Conze empfahl sodann der Aufmerksamkeit die neue Auflage (1880) des kleinen Kataloges der Gypsabgüsse im Kgl. Museum und legte den Vortrag von Perrot, De l'art égyptien et de l'art assyrien (Paris 1880), sowie Detlefsen's dritte Abhandlung De arte Romanorum antiquissima vor. Letztere behandelt die Darstellungen von Thieren, darunter vornehmlich auch die der Wölfin. Herr Conze hob hervor, daß Detlefsen mit Recht keinerlei Fundnachricht für das berühmte kapitolinische Bronzeexemplar der Wölfin als beglaubigt ansehe und ebenso mit Recht die Möglichkeit der Identificirung dieses Exemplars mit irgend einem der in der antiken Literatur erwähnten Exemplare in Abrede stelle. Nicht beachtet sei bei Detlefsen der von Stevenson geführte Nachweis, daß die jetzt kapitolinische Wölfin im lateranensischen Palaste schon im 9. Jahrh. v. Chr. erwähnt werde, endlich habe Detlefsen von der neuerlich erhobenen Controverse, daß die Bronze mittelalterliche Arbeit sein könne, nicht Notiz genommen. Herr Bode erklärte den Nachweis der Existenz der Wölfin im Lateran schon im 9. Jahrh. als nicht wohl von Stevenson geführt ansehen zu können, so daß er sich berechtigt halte, an der Annahme eines späteren mittelalterlichen Ursprungs, da eine Datirung in die karolingische Zeit dem Zustande der Kunst in Italien nach ihm nicht möglich scheine, festzuhalten: wäre dagegen jener Beweis von Stevenson wirklich geführt, so müsse die kapitolinische Wölfin in der That antike Arbeit sein. — Herr Humann, bei seinem Eintritt von der Versammlung durch Erheben von den Sitzen begrüßt, dankte zunächst für den ehrenvollen Empfang und erklärte dann, daß er nur in seiner Eigenschaft als praktischer Ingenieur das Wort zu ergreifen sich erlaube. Darauf zeichnete derselbe eine Skizze der Burg von Pergamon an die Tafel, erläuterte ihre plastische Gestaltung, zeigte die Attalische Befestigung, die höher gelegene und folglich kleinere byzantinische und die noch höhere kleinste türkische Veste und erzählte dann, wie er vor neun Jahren die ersten Fragmente in der byzantinischen Mauer gefunden, wie vor zwei Jahren Herr Direktor Conze ihn instruirt hätte, daß sie von einer Gigantomachie herrühren müßten und daß der Zeus-Altar zu suchen sei, den die Gigantomachie umgeben habe; wie darauf Leben in die Sache gekommen sei und am 8. September 1878 die von so vielem Glücke begleiteten Arbeiten begonnen hätten. Vortragender zeigte dann, warum der Zeus-Altar fast sicher da liegen mußte, wo er gefunden wurde, erläuterte ferner die Lage des früher für die Polias-Ruine gehaltenen, nunmehr auch bloßgelegten Augusteums, des abgebrochenen und in eine Mauer verbauten Tempels

der Julia, sowie des theilweise ausgegrabenen römischen Gymnasiums. Nachdem Redner dann kurz darauf hingewiesen, welche Aufgaben noch zu erledigen seien, welches Gemäuer noch nach Bruchstücken der Friese des Altars und nach Inschrift-Platten des Schlachten-Monuments abzusuchen sei, ging er speziell auf den Zeus-Altar über und skizzirte eine perspektivische Ansicht desselben, wie sie nach den vielen aufgefundenen Fragmenten sich ergiebt. Ein Würfel von rund 110 Fuß Länge, 100 Fuß Breite und 15 Fuß Höhe bildete den Unterbau, in die eine Seite schnitt eine Treppe ein. Diesen Würfel umgaben unten 3 Stufen, auf diesen erhob sich eine etwa 1 m. hohe Platte, auf dieser lag ein nur ½ Fuß dickes ablaufendes Glied, welches die Namen der Giganten trug und unmittelbar hierüber erhob sich der 2,30 m. hohe Fries der Gigantomachie, ringsum und in die Treppe hinein gegen die Stufen sich todt laufend, zu einer Gesammtlänge von etwa 135 m. Auf diesem Fries lag schützend das weit ausladende Hauptgesims, in dessen Hohlkehle die Namen der Götter standen, und schloß den Unterbau ab. Auf der Plattform habe in der Mitte der kleine Zeus-Altar gestanden, ringsum am Rande habe eine ionische Säulenhalle von etwa 10 Fuß Höhe sich hingezogen, in oder auf der wohl die vielen gefundenen Ehrenstatuen gestanden haben möchten. Von der Säulenhalle etwas nach innen gerückt, habe wohl der Telephos-Fries seine Aufstellung gehabt, so daß der am Altar Opfernde von diesem zunächst umgeben war.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

David, J.-L., Le peintre Louis David (1748—1825); souvenirs et documents inédits. Textband. 680 S. 4⁰ nebst einem Band Kupfertafeln. Paris, Victor Havard. Fr. 50.—

Lipsius, Constantin, Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt. Mit einem Porträt Semper's und 33 Ansichten, Durchschnitten und Grundrissen Semper'scher Bauwerke in Holzschnitt. 8⁰. 103 S. Berlin, Verlag der Deutschen Bauzeitung. Mk. 1.50.

Quilter, Harry, Giotto. Illustrated with photographs etc. kl. 4. London, Sampson Low & Co. 15 sh.

Zeitschriften.

L'Art. No. 282—284.
La maison d'un artiste aux XIXe siècle: les portraits gravés de femmes du XVIIIe siècle, von E. de Goncourt. — Le salon de 1880: les portraits — la grande peinture, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Defendente de Ferrari, da Chivasso, von Bon. Fr. Gamba. — Exposition de la „Société des Amis des Arts de Bordeaux", von E. Vallet. (Mit Abbild.) — Pascal Coste, doyen des architectes de France, von E. Parrocel. (Mit Abbild.) — Le marquis Pietro Estense Selvatico, von Molmenti. (Mit Abbild.) — Jean Le Prince (1734—1781), von Jules Hédou. (Mit Abbild.) — Le grand prix de Florence, correspondance de Ch. Beylard. — L'exposition de l'Académie de France à Rome, von H. Mereu. — Musée des arts décoratifs: souscription nationale. — Le monument de Corot à Ville-d'Avray, von V. Champier. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. No. 26.
Queen Victoria and art, von J. Oldcastle. (Mit Abbild.) — An old Breton town, von S. Thompson. (Mit Abbild.) — The Society of British Artists. (Mit Abbild.) — Michael-Angelo: a sketch, von C. Dunkan. (Mit Abbild.) — Our living artists: Louise Jopling, von W. Meynell. (Mit Abbild.) — Indian metal-work, von Royle. (Mit Abbild.) — Pictures of the year. (Mit Abbild.) — Landscape in fiction, von Fenn.

Hirth's Formenschatz. No. 7.
Gothisches Schmuckkästchen (14. Jahrh.) — Teppichmuster von einem Oelgemälde des G. Penez. — Bronce-Kandelaber aus der Michaelskirche zu München (16. Jahrh.) — Vorlage für Email- oder Niellоverzierung von Esaias van Hulsen. — Ornamentblätter in Holzschnitt. — Bildniss des Grafen Otto Heinrich von Schwarzenburg. — Grotte mit Nymphe und Tritonen von Fr. Boucher.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. VI. Band 2. Heft.
Die Grabdenkmäler der Familie Thannhausen in der Dominicaner-Kirche zu Friesach (Fortsetzung). — Etruskische Reste in Steiermark und Kärnten, von F. Pichler. — Die Gegend von Kaumberg in Nieder-Oesterreich in kunsthistorischer Beziehung, von A. Ilg. — Zur Geschichte der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer in der k. k. Burg zu Grätz, von J. Wastler. — Archive in Ober-Oesterreich, von A. Cerny. — Altdeutsche Bilder aus der v. Vintler'schen Galerie in Brunneck, von G. Dahlke.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 5.
Die niederösterreichische Gewerbe-Ausstellung.— Abbildungen: Siderolith-Gefässe, Staffelei für eine Bildermappe, Spitzenkragen (im Charakter der Points de Venise), Laterne, Speisetisch.

The American Art Review. No. 7.
Edward Virginius Valentine, von Margaret J. Preston. (Mit Abbild.) — The history of wood-engraving in America, von W. J. Linton. (Mit Abbild.) — The public and private collections of the United States: The collection of Mr. H. C. Gibson, Philadelphia, von Ch. H. Hart. (Mit Abbild.) — Olympia as it was and as it is, von Ch. C. Perkins. (Mit Abbild.) — The fifty-fifth exhibition of the National-Academy of Design, von S. G. W. Benjamin. (Mit Abbild.)

Inserate.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Soeben ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Kunsthistorische Bilderbogen.

I. Supplement.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

2. u. 3. Lieferung à 1 Mark.

Den Inhalt bilden die Tafeln 259—280, welche die Uebersicht über die Geschichte der modernen Malerei weiter führen. Die 4. u. 5. Lieferung, sowie das Textbuch zu diesem Supplement werden im Herbst erscheinen.

Soeben erschien:

Antiqu. Katalog No. 1, enth. **Kunst- und Kunsthandbücher, Kupferwerke, Reisen, Memoiren, Briefwechsel, Orientalia, fremde Sprachen, Varia.**

Interessenten belieben den Katalog, welcher gratis und franco versandt wird, zu verlangen.

Gleichzeitig empfehle mein reichhaltiges Lager von neuen und alten Kupferstichen (Grabstichelblätter), Original-Radirungen von Rembrandt, Waterloo etc.

Kunstvereinen

empfehle ich meinen Kunstverlag zu den alljährlich wiederkehrenden Verloosungen, unter bekannten Bezugsbedingungen.

Ernst Arnold's Kunstverlag
Carl Gräf
Dresden, Winckelmannstr. 15.

Nürnberger Kunstgießerei.

Anfertigung monumentaler Erz- u. Zinkgüsse. Billige Berechnung. Schönste Ausführung. Zu Kostenvoranschläge stets gerne bereit. (2)

J. G. W. Stadelmann.

Porträtsammlungen:

3000 Theologen, Gelehrte, Schriftsteller, Mathematiker, Philosophen, Historiker, Kritiker. 300 deutsche Kaiser, deutsche Fürsten. 100 Päpste.

Berlin W., Friedrichstr. 77. (12)

Paul Scheller's
Kunst- und Buchhandlung.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig



15. Jahrgang.

Nr. 39.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

15. Juli

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

No. 40 der Kunst-Chronik erscheint am 29. Juli.

Die Schatzkammer des Bayerischen Königshauses.*)

Nachdem vor Kurzem der verdienstvolle Schatzmeister des königlichen Hausschatzes in München uns durch einen sorgfältig gearbeiteten Katalog der ihm untergebenen Sammlung erfreut hat, in welchem er zugleich die aus urkundlichem Material geschöpfte Geschichte dieses herrlichen Schatzes zum ersten Mal veröffentlichte, überrascht uns derselbe Verfasser durch eine Publikation, welche in trefflich ausgeführtem Lichtdruck die schönsten Gegenstände dieser eben so kostbaren wie reichen Sammlung darstellen soll. Das Werk reiht sich auf's würdigste den in den letzten Jahren erschienenen Publikationen über die berühmtesten deutschen Sammlungen an. Den Beginn machte bekanntlich Wien mit der kaiserlichen Schatzkammer, die sich dem Waffenmuseum anschloß. Wurden dort die vornehmen Künste des Grabstichels und der Radirnadel verwendet, so griff Zettler bei seinem Werke über die reiche Kapelle in München zum Farbendruck, der allerdings vorzugsweise geeignet ist, von der glänzenden Wirkung dieser kostbaren, mit buntem Schmelzwerk, Perlen und Edelsteinen ausgestatteten Goldschmiedsarbeiten eine Anschauung zu geben. Dann folgte, in Lichtdruck hergestellt, das Werk über das Grüne Gewölbe in Dresden, dem sich nun in gleicher Behandlung diese jüngste Publikation ebenbürtig anreiht. Bekanntlich hat jede dieser berühmten Sammlungen ihren besonderen, durch die Geschichte ihrer Entstehung bedingten Charakter. Ruht der Schwerpunkt der Wiener Schatzkammer überwiegend in italienischen Arbeiten der besten Renaissancezeit, glänzt das Grüne Gewölbe hauptsächlich durch die Prachtarbeiten der Roccocozeit, so verkünden die Münchener Kronschätze, sowohl in der reichen Kapelle als in der Schatzkammer, in erster Linie das Kunstgeschick der deutschen Goldschmiede der Renaissancezeit. Denn diese Prachtstücke sind namentlich durch Herzog Albrecht IV. und Maximilian I. zusammengebracht worden, wobei allerdings durch thätige Agenten in Venedig, Mantua, Rom und den Niederlanden auch fremdländische Arbeiten in großer Zahl erworben wurden, die Mehrheit der Aufträge jedoch den einheimischen Goldschmieden von München und Augsburg, zum Theil auch denen von Nürnberg zufiel.

Die vorliegende erste, aus zwanzig Tafeln bestehende Abtheilung giebt in glänzender Ausstattung einen Ueberblick über die reiche Mannigfaltigkeit dieser Sammlung. Wenn wir die sogenannte böhmische Krone und die aus einem Straußenei gebildete Flasche aus Kloster Herrieden, welche beide in den zierlichen Formen des spätgothischen Stiles gearbeitet sind, wenn wir ferner das reichgeschnitzte indische Elfenbeinkästchen und die prächtige Kanne in Limousiner Arbeit von Pierre Reymond ausnehmen, so werden sämmtliche

*) Die Schatzkammer des Bayerischen Königshauses. Mit Text herausgegeben von Dr. Emil von Schauß. Durch unvergänglichen Lichtdruck ausgeführt von Arnold und Zettler. I. Nürnberg, S. Soldan. Fol.

übrige hier mitgetheilte Arbeiten wohl von Meistern der deutschen Renaissance herrühren. Zunächst haben wir als eine Schöpfung Wenzel Jamitzer's das vergoldete Silberkästchen mit den Thaten des Hercules zu verzeichnen. Von Hans Lencker (starb 1585) rührt das prächtige silberne Schreibzeug her, welches theils mit schön stilisirten Ranken, theils mit naturalistischen Jagdscenen in Schmelzwerk bedeckt ist. Von dem nicht minder kunstreichen Nürnberger Meister Reesin stammt das mit goldenem, reich getriebenem und emaillirtem Degengefäß versehene Sankt Georgs-Ordensschwert vom Jahre 1571, eine Arbeit von edler Form und Gliederung. Als eine weitere Nürnberger Schöpfung darf die aus zwei Perlmutterschalen zusammengesetzte silberne und vergoldete Gießkanne gelten, welche durch überaus originelle und phantastische figürliche Zuthaten sich auszeichnet. Andere Arbeiten stammen von Augsburger Künstlern. So der durch seine reiche Form und üppige getriebene Ornamentik hervorragende Pokal, der die übersprudelnde Phantasiefülle der Zeit mit der zierlichsten Sorgfalt der Arbeit verbindet. Edler und meisterhafter ist das ebenfalls mit der Augsburger Marke versehene, silbervergoldete Waschbecken, das nicht bloß mit Türkisen und farbigem Schmelzwerk reich geschmückt ist, sondern an einem Friese von Tritonen und Nereïden in getriebener Arbeit ein Werk von geistreich sprudelnder Lebendigkeit besitzt. Eine Schöpfung von verwandtem Stilcharakter ist die große silbervergoldete Schüssel, die mit einer leidenschaftlichen Darstellung der deukalionischen Fluth in getriebener Arbeit bedeckt ist. Es versteht sich, daß alle diese Werke im Figürlichen die Nachahmung der übertriebenen Formgebung Michelangelo's verrathen. Auch ein Trinkgeschirr in Form eines Schiffes, aus Palmenholz geschnitzt, in reicher Fassung von vergoldetem Silber und mit vielen Edelsteinen besetzt, stammt aus Augsburg. Es ruht auf einem knieenden Meergott und einem Delphin; Nereïden schmücken die Schale, und ein junger Triton hält das bayerisch-pfälzische Wappen. Es ist ein sinnreicher Zug, daß die Kunst zum Schmuck solcher Trinkgeschirre die leidenschaftlich bewegten Wesen der stürmischen Salzflut zu verwenden liebt.

Wieder andere Werke stammen von Münchener Künstlern; so von Hans Reimer der goldene, mit Perlen, Edelsteinen und Schmelzwerk geschmückte Krug vom Jahre 1572, welcher auf sieben Platten von Einhorn lebendig geschnitzte Reliefs aus der Passionsgeschichte enthält. Münchener Arbeit verräth auch die wahrscheinlich nach einem Entwurfe Hans Mielich's ausgeführte goldene Sankt Georgs-Ordenskette. Auf's reichste mit großen Rubinen, Smaragden und Perlen geschmückt, ist sie ein Muster kunstvoller Goldschmiedearbeit. Durch geschmackvolle Fassung und edle Ornamentik zeichnen sich ferner ein großer Krug und ein Waschbecken von Bergkrystall aus, ersterer mit dem pfälzisch-bayerischen Wappen, letzteres mit dem polnischen und dem Namenszuge Sobieski's bezeichnet. Auch die drei auf einer Tafel vereinigten kleineren Schmuckgegenstände, sowie das ziemlich barocke, in Form eines Schiffes geschnitzte Trinkgeschirr von Rhinoceroshorn, das durch die kecke Lebendigkeit seiner figürlichen Darstellungen hervorragt, zeigt in den reichen Fassungen die ganze Kunst der damaligen Goldschmiede. Eines der größten Prachtstücke endlich ist die fast zwei Fuß hohe Reiterstatue Sankt Georg's mit dem Drachen auf hohem Postament. Aus emaillirtem Golde gefertigt, während das Postament von vergoldetem Silber ist, erhält dieses Prachtstück durch mehr als 1700 Perlen und Edelsteine, darunter zahlreiche Rubine und Smaragde, sowie durch die herrlichen, auf's geschmackvollste angebrachten Schmelzwerke einen unvergleichlichen Glanz. Es wurde durch Maximilian I. gestiftet und ist wahrscheinlich das Werk eines Münchener Künstlers.

Diese kurzen Andeutungen werden genügen, um eine Vorstellung von der unvergleichlichen Pracht und dem hohen künstlerischen Reiz der Publikation zu geben. Die heutige Goldschmiedekunst bedarf bei allem Streben nach künstlerischer Vervollkommnung immer noch der Muster aus jener glänzenden Kunstepoche, um sich daran zu erfrischen und neu zu beleben. Wenn auch in den Formen jener Zeit manches Barocke mit unterläuft, welches dem strenger geschulten modernen Kunstgefühl nicht zu entsprechen vermag, so ist doch in der Komposition, dem Aufbau, den Profilirungen jener alten Meisterwerke manches von mustergültigem Werth. Namentlich aber herrscht darin eine souveräne Meisterschaft in der Anwendung farbigen Schmuckes, in der Kombination reicher Schmelzwerke mit vielfarbigen Edelsteinen und Perlen, wie sie schöner und geschmackvoller kaum gedacht werden kann. Diese Polychromie ist in dem gesammten modernen kunstgewerblichen Schaffen immer noch der schwächste Punkt. So möge denn die vorliegende opulente Publikation die verdiente allgemeine Verbreitung finden und auf die moderne technische Entwickelung fördernd einwirken!

W. Lübke.

Korrespondenz.

(Schluß.)

Florenz, Ende Mai 1880.

Die auf der anderen Seite der Piazza Cavour erreichbare, an der Via Vittore-Emanuele auf einem Grundstück der Federazione Orticola arrangirte Gartenbau-Ausstellung (Esposizione nazionale d'Orticoltura) bot leider nur wenig Erfreuliches. So

schön man auch die seltenen Gewächse, die mit tausend Formen und Farben das Auge bestrickenden Blumen und herrlichen Früchte finden mußte, so mußte man doch auf's höchste bedauern, daß das Ganze eben nur eine reine Produkten-Ausstellung war, ohne allen künstlerischen Eindruck, wie wir ihn z. B. von unseren Münchener Blumenausstellungen im Glaspalast und den Ausstellungen des dortigen landwirthschaftlichen Vereins zu empfangen gewöhnt sind.

Man hatte gänzlich darauf verzichtet, dem sehr günstig gestalteten Terrain und den vorhandenen landschaftlichen Requisiten durch Kunst nachzuhelfen und schöne Gartenanlagen zu schaffen; nur vor dem auf der Höhe neugebauten Pavillon oder Warmhaus, auf einem kiesigen, sonnendurchglühten Platz, waren vereinzelt einige Teppichbeete in kreisrunden und ovalen Formen angelegt. Die schönen Blumen hatte man zum Theil in einzelnen Töpfen planlos auf einem schlecht gepflegten, zertretenen Rasen herumgestreut oder in Zelten und schrecklich bemalten Glashäusern zusammengepfercht. Die prächtigsten Rosen waren zu hunderten als einzelne Blüthen in Kisten mit Moos gesteckt oder in Wasserfläschchen ausgestellt, die herrlichsten Früchte lagen auf einzelnen kleinen Tellern, statt daß man gut angeordnete Stillleben zusammengebaut hätte; die dazu nöthigen Majoliken, farbigen Gläser und sonstiges Geschirr standen überall langweilig genug in Menge umher. — Der Pavillon, in einer Länge von etwa 40 m., war von dem Architekten Koster projektirt, in einer Art maurischen Stiles, mit Schweinsrippendächern, und von dem (namentlich für Kunstschmiedearbeiten, Gitter u. dergl. sehr geschickten) Schlossermeister Micheluzzi aus Pistoia und der dortigen Gießerei von Lorenzetti ausgeführt worden. Er machte, abgesehen von dem das Auge arg beleidigenden weißen Anstrich, wenigstens im Innern den Eindruck äußerster Leichtigkeit und Zierlichkeit und bot mit seinem etwas dicht stehenden Palmen- und sonstigen Pflanzenschmuck ein anziehendes Bild, wenn auch die Nischen der Rückwand mit ihren dürftig spritzenden Wässern und schmalen Tropfsteinbändern bedeutender und farbiger hätten komponirt sein können. Die sonstigen Bauten an Colonnaden und Zelten können übergangen werden. Es wäre sehr zu wünschen, daß man bei weiteren Ausstellungen die Erfahrungen deutscher Städte zu Rathe zu ziehen nicht zu stolz wäre.

Die Auktion Demidoff in San Donato, welche Monate lang hier alle Gemüther beschäftigt hat, ist nun zu Ende geführt. Wie man hört, beziffert sich das Gesammtergebniß auf etwa 18 Millionen Lire. Die Bibliothek warf eine Summe von 118,000 Lire ab.

Man geht hier bekanntlich mit dem Gedanken um, ein archäologisches Museum mit dem nöthigen künstlerischen Material für die Studien einer archäologischen Schule zu gründen, die mit der philologischen Sektion des Istituto superiore verbunden werden soll, und hat dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts ein darauf hinzielendes Projekt unterbreitet. Wir erfahren, daß seitens des Ministeriums bereits eine Kommission mit der weiteren Prüfung des Vorschlages betraut worden ist.

Fr. Otto Schulze.

Kunstliteratur.

Aloys Apell, Handbuch für Kupferstichsammler. Leipzig, Verlag von Alex. Danz. 1880. 8.

Das zweibändige Werk mit demselben Titel von Andresen und Wessely hatte den Zweck, eine neue, der Gegenwart angepaßte und vermehrte Auflage des gleichnamigen Buches von Heller herzustellen. Da der ganze Umfang der vervielfältigenden Kunst in einen verhältnißmäßig engen Rahmen eingezwängt werden mußte, so war es gerathen, nur das Vorzüglichste von den hervorragenden Künstlern anzuführen. Das obige, eben erschienene Werk schränkt den Umfang ein, um im Einzelnen mehr bieten zu können. Es nimmt nämlich nur auf solche Künstler Rücksicht, die in Linienmanier gearbeitet, und auch auf diese nur insofern, als sie dem gegenwärtigen Jahrhundert angehören, d. h. wenigstens in ihrer Thätigkeit noch in dieses hineinragen. Nur zwei Künstler, die noch vollständig in's 18. Jahrhundert fallen, machen eine Ausnahme: Beauvarlet und Strange, weil ihre Kunstthätigkeit ganz den Charakter der Neuzeit trägt. Wir hätten die Grabstichelblätter eines G. F. Schmidt auch aufgenommen; eine eingehende Arbeit über diesen Meister thut schon lange noth.

In der angegebenen Form ist das Werk eine sehr willkommene Ergänzung des früher erwähnten Handbuches; denn der Kupferstich in Linienmanier hat gerade in unserem Jahrhundert eine hohe Schätzung gewonnen; die Meisterwerke des Grabstichels locken immer mehr Verehrer an, da sie auch dem gebildeten Laien imponiren und gern als Dekorationen der Wohnräume verwendet werden; sie tragen als Nachbildungen von Kompositionen der Kunstheroen zur Veredlung des Schönheitsgefühls und Ausbreitung kunstgeschichtlicher Kenntnisse wesentlich bei. Apell hat seine Aufgabe in rühmlicher Weise gelöst; eine leichte Arbeit war es keineswegs, obwohl nur unserer Zeit nahestehende Künstler berücksichtigt wurden, ja vielleicht eben deßwegen. Ueber alte Künstler sind alte Werke und Kataloge nachzuschlagen, über neue existirt so zu sagen keine Literatur, oder sie ist bruchstückweise in verschie-

denen Zeitschriften zerstreut. Wir könnten aus eigener Erfahrung erzählen, wie es oft leichter ist, biographische Data von Künstlern, die vor zwei bis dreihundert Jahren gelebt haben, zu erfahren, als von modernen und selbst von lebenden. In Bezug auf den Inhalt hatte es der Verfasser insofern leichter und war darum vorzüglich dazu berufen, ein solches Werk zu verfassen, da er als Kunsthändler Jahre lang in dem bearbeiteten Materiale sich bewegte. Damit war ihm Gelegenheit geboten, sich nicht allein die Kenntniß der Blätter, sondern auch ihrer Abdruckszustände, Verleger und kursirenden Preise zu erwerben. Es werden nämlich auch die Laden-, Handels- und Auktionspreise, wo nur immer möglich, angegeben, was für Sammler wie für Kunsthändler sehr willkommen ist. So sehr wir immer gegen solche Preisangaben, die für alte Stiche oder Radirungen zu notiren wären, gewesen sind, da sie hier doch nur das pretium affectionis ausdrücken: hier finden wir sie ganz an ihrem Orte und sind mit den Gründen, die dafür in der Vorrede angeführt werden, ganz einverstanden. Auch das Verzeichniß der Maler, nach deren Kompositionen Stiche im Werke angeführt werden, dürfte, wie es auch bei Andresen's Handbuch der Fall, Vielen willkommen sein. Wir sind überzeugt, daß das mit Verständniß und unermüdeter Liebe ausgeführte Werk keiner Sammlung von kunstgeschichtlichen Büchern fehlen wird, um so mehr, als auch der Verleger keine Mühe scheute, demselben in der Ausstattung ein vornehmes Gewand zu verleihen.

J. E. W.

* **Professor Josef Langl in Wien** giebt bekanntlich seit mehreren Jahren (in Ed. Hölzel's Verlag) unter dem Titel: „Bilder zur Geschichte" eine Reihe von braun in braun ausgeführten Oelfarbendrucken heraus, welche als Wandtafeln beim Geschichtsunterricht sich trefflich bewährt haben und auch zur Einführung in die Kunstgeschichte an Mittelschulen die besten Dienste leisten. Kürzlich ist wieder eine Anzahl dieser Tafeln zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst erschienen, und demnächst soll das Ganze mit einigen Blättern aus den Hauptstätten der modernen Welt seinen Abschluß finden. Inzwischen ist Prof. Langl mit den Vorarbeiten zu einer neuen, ebenfalls für Schulen bestimmten Publikation beschäftigt, welche speziell die Denkmalerwelt Oesterreichs in's Auge faßt. Das Werk wird vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht unterstützt und erscheint gleichfalls in Ed. Hölzel's Verlag. Es sind etwa 36 Blätter von 44 × 55 Centim. Größe projektirt, welche die hervorragendsten Baudenkmale Oesterreichs, von den Tagen der Römer bis zur Barockzeit, in ihrem gegenwärtigen Zustande nach genauen Originalaufnahmen in Oelfarbendruck veranschaulichen und so einen Ueberblick über die Kultur- und Kunstgeschichte des Kaiserstaates gewähren sollen. Es wurden u. A. für die Tafeln in Aussicht genommen: das Amphitheater in Pola, der Palast des Diokletian in Spalato, die Dome von Aquileja und Parenzo, von Gurk, Trau, Sebenico und Trient, Innenansichten aus Heiligenkreuz und Zwetl, St. Stephan in Wien und der St. Veitsdom in Prag, die Barbarakirche zu Kuttenberg, Schloß Karlstein, die Tuchhalle in Krakau, das Belvedere in Prag, Schloß Spital in Kärnthen, das Belvedere und die Karlskirche in Wien. Wir hatten kürzlich Gelegenheit, zwei Probeblätter zu sehen (Altstädter Brückenthurm in Prag und Kreuzgang in Zwetl), welche mit gewissenhaftester Durchführung der architektonischen Details eine glückliche malerische Wirkung vereinigen, so daß sie auch weitergehenden künstlerischen Ansprüchen zu genügen im Stande sind. Hoffentlich werden alle Blätter in gleich gelungener Weise durchgeführt, und das Reproduktionsverfahren so eingerichtet, daß die Schärfe der Zeichnung zum vollen Ausdrucke kommt, was bei dem Zwecke des Werkes als Lehrmittel die Hauptsache bleibt.

* **Die wichtigsten Schriften Lionardo's** werden demnächst bei Sampson Low & Co. in London in einer von Dr. J. P. Richter besorgten Originalausgabe der Manuscripte mit Kommentar erscheinen: eine Publikation, auf deren Bedeutung wir nicht besonders hinzuweisen brauchen, um ihr die Aufmerksamkeit der Leser in weitesten Kreisen zu sichern. In erster Linie wird dieselbe den Originaltext des „Trattato della pittura" enthalten, und zwar nach dem von Dr. Richter aufgefundenen Manuscript, welches mehrere in die früheren Ausgaben nicht aufgenommene Kapitel enthält, illustrirt mit zahlreichen Entwürfen und Zeichnungen von der Hand des Meisters; daran werden sich eine Reihe anderweitiger Schriften Lionardo's, vorzugsweise artistischen und humanistischen Inhalts, anreihen, ferner eine Menge bisher unbekannter kleinerer Aufzeichnungen, Angaben und Skizzen, zum Theil von dem intimsten Interesse für die Beurtheilung des Künstlers, seiner Werke und der Berührung mit seiner Zeit, Maximen, Scherze, Einfälle u. s. w. Außer dem auf Grundlage der Handschriften sorgfältig redigirten Originaltext wird die Ausgabe eine englische Uebersetzung und Notizen von der Hand des Herausgebers bieten, letztere jedoch auf das allernothwendigste, besonders Personalien, beschränkt, so daß Lionardo das Wort allein behält. Die architektonischen Schriften erhalten einen Kommentar aus der Feder H. v. Geymüller's. Das Ganze wird zwei Bände in gr. 8 mit 200 Autotypien von Handzeichnungen und vielen anderen Illustrationen umfassen. Der Subscriptionspreis beträgt acht Guineen. Das Werk erfreut sich von Seiten der k. k. Akademie in London und mehrerer Mitglieder der englischen Aristokratie der liberalsten Unterstützung. Nach dem Erscheinen kommen wir selbstverständlich eingehend darauf zurück.

* **Die „Geschichte der Malerschule Antwerpens" von Max Rooses** erscheint soeben (München, bei Riedel) in deutscher Uebersetzung von Franz Reber. Das Buch verdankt bekanntlich sein erstes Hervortreten, in vlämischer Sprache, einer aus Anlaß des Rubensjubiläums vom Antwerpener Gemeinderathe ausgeschriebenen Konkurrenz, bei welcher es den Sieg davontrug. Ohne Zweifel wird die auf genauer Sachkunde beruhende, durch natürliche Schlichtheit ansprechende Darstellung auch in deutschen Leserkreisen sich zahlreiche Freunde erwerben. Der Verfasser hat dem ihm persönlich nahe stehenden Uebersetzer manche Ergebnisse neuer Studien zur Verfügung gestellt und überdies die Uebertragung, die sich recht flüssig liest, einer sorgfältigen Revision unterzogen. Von dem ebenfalls in die deutsche Ausgabe übergegangenen Illustrationsmaterial des Originals entsprechen nur die Holzschnitte einigermaßen unseren heutigen Anforderungen. Die matte Reproduktion des Ildefonsobildes im Gegensinn hätte nicht stehen bleiben sollen. — Nach Erscheinen der zweiten Hälfte kommen wir ausführlich auf das verdienstliche Buch zurück.

n. **Dankwarderode.** Der über die Geschichte der Burg Dankwarderode von Dr. O. v. Heinemann gehaltene interessante Vortrag, dessen in der Zeitschrift S. 270 gedacht wurde, ist als Separatabdruck der Braunschweigischen Anzeigen bei Haering & Co. in Braunschweig erschienen.

Nekrologe.

Josef Kehren, der bekannte Historienmaler, ist in Düsseldorf am 12. Mai 1880 an den Folgen wiederholter Schlaganfälle sanft entschlafen. Er wurde am 30. Mai 1817 als der Sohn eines armen Gärtners in Hülchrath geboren und kam von dort nach Weveling hoven, wo er seine Kindheit in sehr bewegten Verhältnissen verlebte. Sein Drang zur Kunst bestimmte

ihn, aus der dortigen katholischen in die evangelische Schule überzutreten, weil in dieser Zeichenunterricht ertheilt wurde. So dürftig derselbe auch war, so förderte er doch die Anlagen des Knaben, der bald die Aufmerksamkeit wohlwollender Gönner auf sich lenkte. Diese veranlaßten ihn, die Gärtnerei, die er bei seinem Vater erlernt, aufzugeben und 1831 nach Düsseldorf zu gehen, um auf der dortigen Akademie sich zum Künstler auszubilden. Hier nahm sich der Direktor W. v. Schadow seiner theilnehmend an und verwandte ihn als Famulus bei Ausführung einiger Kartons und Studien. Sein erstes selbständiges Werk vollendete Kehren 1839. Es war eine heilige Agnes, die jetzt als Altarbild einer Schloßkapelle des Grafen Trips dient. Es folgten „St. Hubertus" (1841, im Privatbesitz in Brüssel) und „Maria mit dem Christuskind" (1842), ein Altarbild, das er der Kirche zu Wevelinghoven zum Geschenk machte, und viele andere größere und kleinere Bilder. Auch malte er eine beträchtliche Anzahl von Kirchenfahnen und unterstützte befreundete Künstler bei der Ausführung von Frescogemälden; so H. Stilke in der Burg Stolzenfels 1846, Andreas Müller in der Apollinariskirche bei Remagen, wo er nach dessen Kartons die kleineren Bilder aus dem Leben des h. Apollinaris grau in Grau und einige größere Figuren einzelner Heiligen malte, besonders aber Alfred Rethel bei dem Cyklus aus der Geschichte Karl's des Großen im Rathhaussaale zu Aachen. Als dann nach einigen Jahren treuen Zusammenwirkens Rethel 1852 in unheilbaren Irrsinn verfiel, wurde Kehren vom Kunstvereine für die Rheinlande und Westfalen mit der Vollendung der großen Aufgabe, die Rethel gestellt war, betraut. Nach dem noch von diesem selbst gezeichneten Karton malte er nun die „Taufe Wittekind's" und nach kleineren Zeichnungen, Skizzen und Entwürfen seines Vorgängers die drei letzten Fresken, die „Kaiserkrönung Karl's des Großen durch Leo III.", die „Erbauung des Aachener Münsters" und die „Ernennung Ludwig des Frommen zum Nachfolger Karl's". In diesen Kompositionen suchte sich Kehren, so weit es die gegebenen Raumverhältnisse zuließen, eng an die Ideen Rethel's zu halten, hat aber für seine Arbeiten wenig Dank geerntet. Die realistische Strömung, die damals in der Malerei zur Geltung kam, ließ die ernste und stilistische Farbengebung der Rethel'schen Bilder, selbst bei seinen wärmsten Verehrern, Anfangs nicht zur verdienten Würdigung gelangen, und sie beeinflußte auch Kehren in dem Maße, daß er die koloristische Wirkung in den von ihm ausgeführten Fresken mehr steigerte, als er ursprünglich beabsichtigte. Dies fand zuerst so großen Beifall, daß man ihn aufforderte, er möge die Rethel'schen Fresken durch Nachhilfe und Uebermalungen wirkungsvoller machen, was Kehren aber aus Pietät gegen Rethel entschieden ablehnte. Damit dies aber nicht etwa von einer anderen unberufenen Hand geschehe, bewog ihn der Sekretär des Kunstvereins, Professor Rudolf Wiegmann, ein intimer Freund Rethel's, sich dennoch schriftlich dazu zu verpflichten, weil man auf diese Weise allein die Ausführung eines solchen Barbarismus hintanhalten und dann schließlich verhindern könne. Kehren hatte immer vor, zu seiner Rechtfertigung alle auf die Arbeiten in Aachen bezüglichen Briefe und Schriftstücke zu veröffentlichen, was leider unterblieben ist. Inzwischen ist bekanntlich ein totaler Umschwung in der Beurtheilung der großartigen Leistungen Rethel's eingetreten, und wie man gewöhnlich aus einem Extrem in das andere fällt, so ging es auch hier. Kehren wurde nun zu Gunsten Rethel's mit Tadel und Vorwürfen überschüttet und fand erst nach Jahren eine unparteiische Würdigung. Seit 1862, nachdem die Aachener Arbeiten vollendet waren, nahm Kehren wieder seinen Wohnsitz in Düsseldorf, wo er zunächst im Auftrage des Kultusministeriums ein großes Bild „Justitia" nach einem kleinen Oelbilde Rethel's für den Schwurgerichtssaal in Marienwerder malte. Bei dem Brande des Akademiegebäudes, am 19. März 1872, hatte er das Unglück, daß sein Atelier mit allen darin enthaltenen Arbeiten, Studien und Schriften (worunter auch ein von ihm verfaßtes hübsches Lustspiel) von den Flammen zerstört wurde. Ueber den Kummer, den ihm der Verlust der Früchte jahrelangen Fleißes bereitete, half ihm ein großer Auftrag der preußischen Regierung hinweg. In Gemeinschaft mit dem ebenfalls durch den Brand hart betroffenen Historienmaler Franz Commans wurde ihm die künstlerische Ausschmückung der Aula des Lehrerseminars zu Mörs übertragen. Es handelte sich um einen Cyklus von Wandgemälden in friesartiger Anordnung, welche die Hauptmomente der Weltgeschichte bis zur Proklamation des neuen deutschen Reiches darstellen sollten. Kehren fiel die Aufgabe zu, die Ereignisse bis zur Geburt Christi zu schildern, dessen Leben und Wirken Commans darzustellen hatte, ferner mit der Grablegung beginnend den weiteren Verlauf der Dinge bis zur Einführung des Kaiserthums durch Karl den Großen. Der noch übrige Theil des Frieses wurde Peter Janssen übertragen, da die beiden streng katholischen Künstler Kehren und Commans dazu weniger geeignet erschienen. Dagegen malten dieselben noch einige Einzelfiguren in den Bogenzwickeln unter ihren Bildern. Kehren's Kompositionen zeigen würdige Auffassung und klare Gliederung. Von seinen sonstigen Werken sind noch hervorzuheben: die beiden Altargemälde für die katholische Kirche in Glottau in Preußen, „Petrus zu Christus die Worte sprechend: Herr, zu wem sollten wir gehen, Du hast Worte des ewigen Lebens!" (Evangelium Johannis, Kap. 6. 1844) und „Christus mit den Jüngern zu Emaus" (1852), eine „Loreley" (1847, Eigenthum der Frau Leser in Elberfeld), „Josef giebt sich seinen Brüdern zu erkennen" (1849, Eigenthum der Frl. Mason in New-York), eines seiner besten Bilder, „Der gute Hirt" (gestochen von Glaser, mehrmals wiederholt), „Christus am Kreuze mit Maria und Magdalena" (gestochen von Barthelmeß), „Die schmerzhafte Mutter, auf die Marterwerkzeuge Christi blickend" (1872, in Privatbesitz), „Saulus an der Leiche des Stephanus" (1873), ein großer vortrefflicher Karton, dessen Ausführung in Oelfarben leider unterblieben ist. — Kehren verfügte über eine lebendige Phantasie. In dem Streben nach scharf individualisirter Charakteristik streifte er mitunter an das Herbe, Uebertriebene und Bizarre, namentlich in den letzten Jahren. Seine Farbe war kräftig und wirkungsvoll und stets der Komposition geschickt angepaßt. Er suchte oft nach eigenthümlichen Stimmungen und begnügte sich nie mit leicht zu erreichenden

Effekten. In seinen religiösen Darstellungen herrschte ein würdevoller Ernst, der des Eindrucks nicht verfehlte. Besonders hervorragend war auch seine Lehrbefähigung, und es ist zu beklagen, daß ihm keine Lehrerstellung an einer Kunstschule zu Theil geworden ist. Manchen Freund und jüngeren Künstler hat er in aufopfernder Weise durch Rath und Hilfe gefördert und unterstützt. Die Historienmaler Albert Baur und Moritz von Beckerath waren seine Schüler, aber noch viele Andere haben seinem Beistande Wesentliches zu danken. Ein durchaus ehrenwerther Charakter, aber äußerst unpraktisch und unachtsam in äußeren Dingen, vermochte er nicht, sich selbst zu gebührender Geltung zu bringen. Frühe zum Wittwer geworden, hinterläßt er zwei Töchter und zwei Söhne, von denen der jüngere sich gegenwärtig auf der Düsseldorfer Akademie zum Maler ausbildet.

Moritz Blanckarts.

Johann Michael Wittmer †. Am 9. Mai schied in Rom nach kurzem, aber schwerem Leiden wieder einer der Meister der alten römisch-deutschen Schule aus dem Leben Wittmer war am 15. Oktober 1802 im Marktflecken Murnau in Oberbayern geboren und, als er der Schule entwachsen, einem Goldschmied zu Weilheim in die Lehre gegeben worden, kehrte aber schon nach fünfzehn Monaten von dort zurück und begann sich durch Malen von Heiligenbildern eine kleine Erwerbsquelle zu eröffnen Im Herbst des Jahres 1820 bezog der Kunstjünger die Münchener Akademie und malte 1826 sein erstes Bild, einen „Christus im Grabe", für die Kapelle in Lauterbach. Im folgenden Jahre beschäftigte ihn Cornelius bei seinen Fresken in der Glyptothek, und 1828 wanderte er, dessen Sinn nach Ausführung eigener Kompositionen stand, nach der ewigen Stadt. Dort entstand zunächst seine „Rebekka am Brunnen", dann in zweimaliger Ausführung sein in Zeichnung und Farbe hochvollendetes Bild: „Engel tragen den Leichnam der h. Katharina nach dem Sinai". Ein Reisestipendium von je 300 Gulden auf zwei Jahre enthob ihn der dringendsten Nahrungssorgen. In rascher Folge schuf Wittmer nun die „Predigt Johannes des Taufers in der Wüste" und eine „Hagar in der Wüste", welche ihm die freundliche Anerkennung Thorwaldsen's, Overbeck's und des „alten Koch" eintrugen, dessen älteste Tochter er nachmals heimführte Als im Jahre 1832 der Kronprinz Maximilian von Bayern zweimal in Rom verweilte, geleitete ihn Wittmer zu den Kunstschätzen der Stadt. Von da ging er dann in Begleitung des hohen Herrn nach Sicilien, Griechenland, Kleinasien und Konstantinopel, überall Skizzen sammelnd, die er nachmals im Auftrage des Prinzen in einem Album zu einer Art künstlerischen Tagebuches vereinigte. — Seine ausschließlich religiöse Richtung fand nur bei Wenigen Anklang, und so zwang ihn die Fürsorge für seine Familie, seine geliebte Historienmalerei in den Hintergrund treten zu lassen und sich der Landschaft zuzuwenden, auch Aquarelle für Albums 2c. zu malen Von größeren Arbeiten datiren aus jener Zeit sein figurenreiches Bild „Die süßen Wasser bei Konstantinopel", im Auftrage des Kronprinzen Maximilian gemalt, sein „Aesop, dem Volke Fabeln erzählend" und „Andronicus und Stratonice". Zu Anfang der vierziger Jahre begleitete Wittmer die jungen Fürsten von Leiningen nach Neapel und Sicilien und besuchte seine Heimat — Seine Radirung: „Der Zug Pius' IX. zum Lateran" (1846) machte Wittmer zu einem der populärsten Künstler Italiens. In demselben Jahre malte er die Madonna und die Schutzheiligen Viterbo's für die Kirche der H. Rosa dortselbst, und 1856–1857 machte er wiederum den Führer des Kronprinzen bei dessen Aufenthalt in Rom, ein Umstand, der ihn später veranlaßte ein „Rom. Ein Wegweiser durch die ewige Stadt und die römische Campagna" betiteltes Buch gemeinsam mit dem Domkapitular Molitor herauszugeben. In der letzten Zeit schmückte er die alte romanische Kirche zu Ilmmünster mit Wandgemälden, zu welchem Behufe er jedes Frühjahr über die Alpen herüber kam. Die Könige Ludwig I., Max II. und Ludwig II. haben Wittmer vielfach ausgezeichnet Cornelius würdigte ihn seiner Freundschaft, aber das Alles und sein geachteter Name schützte ihn nicht gegen die Zurückweisung dreier zur vorjährigen internationalen Kunstausstellung in München eingesendeter Bilder.

Carl Albert Regnet.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

* **Filiale der Tiroler Glasmalerei-Anstalt in Wien.** Wir haben wiederholt Gelegenheit gehabt, der Verdienste und Fortschritte des gegenwärtig von Dr. A. Jele geleiteten Innsbrucker Kunstinstitutes zu gedenken, welches namentlich darin eine Spezialität ist, daß es die Technik der Glasmalerei nicht nur für kirchliche Zwecke, sondern auch für die Dekoration von Wohnräumen wieder in Aufschwung zu bringen wußte. Die letzte Weihnachtsausstellung des Oesterreichischen Museums brachte erfreuliche Beweise davon. Es wird daher mit Beifall begrüßt, daß die Tiroler Anstalt in Wien (VI Magdalenenstraße 29) eine Filiale errichtet hat, welche im Stande ist, allen dekorativen Aufgaben der Glasmalerei im weitesten Sinne gerecht zu werden. Mit der artistischen Leitung dieser Filiale wurde der Architekt Baurath Hermann v. Riewel betraut, der sich u. A. als Bauleiter der Votivkirche auch um die Förderung der Glasmalerei verdient machte.

* **Vom Komité der Tiedge-Stiftung in Dresden** geht uns über die Verwaltung im Jahre 1879 ein Bericht zu, aus welchem erhellt, daß die Reineinnahme (nach Abzug der Verwaltungskosten und des statutengemäß jährlich zum Stammkapital zu schlagenden Dritttheils der Zinsen) im vorigen Jahre 16,062 Mk. betrug. Davon wurden ausgegeben: 182 Mk. für Instandsetzung und Erhaltung der Grabstätte Tiedge's und des Denkmals, 13,425 Mk. für Ehrengaben (à 450, 300 und 225 Mk.) an 43 Künstler und Künstlerinnen, Wittwen und Nachkommen von Künstlern, endlich 2030 Mk. für Herstellung einer neuen Kanzel in der restaurirten Stadtkirche zu Frohburg nach Zeichnung des Architekten Altendorff in Leipzig Der Rest von 425 Mk. wurde auf das Conto von 1880 übertragen.

Kunsthistorisches.

Jamnitzer oder Jamitzer. B. Bucher macht mir in seinem dankenswerthen, manches Neue mittheilenden Aufsatze „Wenzel Jamnitzer" (Blätter für Kunstgewerbe Bd. IX, Seite 10) den Vorwurf, daß ich von der „allgemein üblichen" Schreibweise des Namens dieses Meisters abweiche, indem ich Jamitzer statt Jamnitzer schreibe. Hierauf habe ich zu meiner Rechtfertigung Folgendes zu erwidern: Jamitzer kam als Fremder nach Nürnberg; die Aussprache seines Namens machte dem Nürnberger Dialekt Schwierigkeiten; in Folge dessen war die Orthographie, welche im 16. Jahrhundert bekanntlich überhaupt noch sehr unsicher war, bei demselben auch schwankend Jamitzer selbst scheint nicht gewußt zu haben, wie er seinen Namen schreiben solle. Auf einer Original-Radirung vom Jahre 1551 (im Königl. Kupferstich-Kabinet zu Berlin) nennt er sich „Wenczel Gamniczer", in seinem im Jahre 1568 zu Nürnberg gedruckt erschienenen Werke „Perspectiva Corporum Regularium" aber „Wentzel Jamitzer". Auf den verschiedenen, noch während seiner Lebenszeit gefertigten Medaillen mit seinem Bilde (Verzeichniß derselben im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1874, Nr 6) heißt er abwechselnd „Jamiczer", „Jamniczer" und „Jamnitzer". In der Meisterrolle der Nürnberger Goldschmiede (das Original-Manuscript jetzt im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin) wird er, als er 1534 Meister wurde, Gimiczer genannt. Das Porträt seiner Frau, ein kleiner Kupferstich, ist „Anna Wenczel Jamiczerin" unterzeichnet In dem siebenbändigen, mit besonderer Sorgfalt bearbeiteten großen handschriftlichen Wappenbuche vom Jahre 1583 (im Königl. Archiv zu Nürnberg) heißt er Gamitzer. Wie Neudörfer seinen Namen geschrieben, ist mit Sicherheit nicht festzustellen, da das Original-Manuscript verloren gegangen ist, und ein alter Druck desselben bekanntlich nicht existirt. Sandrart (1675), Doppelmayr (1730) und in Folge dessen auch der ungenannte Verfasser der im Jahre 1828 bei Schrag zu Nürnberg erschienenen Biographie des Meisters und Rettberg (1854) schreiben „Jamitzer", und dieser langen Tra-

dition in den Druckwerken bin ich, der Gleichmäßigkeit wegen, ebenfalls gefolgt. Die Schreibweise „Jamniher", welche in neuester Zeit beliebt geworden ist, scheint im Wesentlichen auf der Inschrift auf dem Grabstein des Meisters zu beruhen, welche oft für eine eigene Arbeit Jamitzer's gehalten wird, jedoch, wie ich (Kunst-Chronik 1874, Nr. 11) nachgewiesen habe, höchst wahrscheinlich nach einem Entwurf von Jost Amman gefertigt worden ist.

R. Bergau.

Konkurrenzen.

Die Konkurrenz für ein neues Concerthaus in Leipzig rief im Ganzen 75 Bewerber auf den Kampfplatz. Als Preisrichter fungirten die Architekten Freiherr v. Ferstel in Wien, Nicolai in Dresden und Raschdorff in Berlin. Von 12 besonders berücksichtigenswerthen Entwürfen kamen fünf zur engeren Wahl. Aus diesen wurden sodann zwei als die vorzüglichsten ausgeschieden, und zwar erhielt Nr. 58 (Gropius und Schmieden in Berlin) den ersten, und Nr. 27 (Hubert Stier in Hannover) den zweiten Preis.

F. O. S. **Die Kommune von Mailand** hat beschlossen, für ein dort zu errichtendes Monument zur Erinnerung an die Märztage des Jahres 1848 (delle Cinque Giornate del marzo 1848) eine nochmalige Konkurrenz zu eröffnen, welche mit dem 18. März 1881 schließt. Es sind, wie in früheren Fällen, nur italienische Künstler zugelassen. Bei einer auf ½ Million festgesetzten Bausumme gilt als Vorschrift, daß das Monument in der Gestalt eines Triumphbogens, Propyläons oder eines ähnlichen Bauwerkes sich formire und bei großer Einfachheit der Massen sich einer noblen Mäßigung im Schmuck befleißige. Einer öffentlichen Ausstellung wird das Urtheil der Jury vorausgehen, welche sich unter dem Vorsitze des Sindaco aus 11 Mitgliedern zusammengesetzt, von denen fünf vom Consiglio Comunale, fünf von der Accademia di Belle Arti ernannt sind, und die Kommune behält sich das Recht vor, das für die Ausführung gewählte Projekt für eine Summe von 6000 Lire zu erwerben.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. **Kunstgewerbemuseum in Berlin.** Zu der vor einiger Zeit erwähnten japanesischen Ausstellung ist neuerdings eine gleichfalls dem Herrn von Gutschmidt gehörige, nahezu unvergleichliche Sammlung von Schwertern und Dolchmessern jeder Art und Größe hinzugekommen. Sämmtliche Stücke derselben zählen zu den vorzüglichsten ihrer Gattung und haben mit der bekannten wohlfeilen Waare, wie sie nach alten Mustern in Japan jetzt massenweise direkt für den Export gefertigt wird, nichts gemein als höchstens die durchgehende Grundform, in deren künstlerischer Durchbildung sie den Reiz mannigfach wechselnder origineller Erfindung mit der höchsten Solidität und Schönheit der Ausführung verbinden, um so als erlesenste Proben japanesischer Lack- und Metallarbeit zu erscheinen. Das erstere Material, und zwar am häufigsten tiefschwarzen, in den kostbarsten Prachtstücken aber nicht selten auch rothen, gelbbraunen, blauen und mehrfarbig gestreiften oder gesprenkelten sowie schillernden Perlmutter- und metallisch glänzenden Goldlack, zeigen die mehrfach mit Wappenzeichen geschmückten Scheiden, die nur ausnahmsweise aus Metall oder Holz hergestellt sind, während in den meist mit Seidenschnüren umsponnenen Griffen der Lack mit Fischhaut oder mit Bronze, Silber und Gold in zum Theil tauschirter Arbeit abwechselt, und aus den genannten Metallen auch die zierlich skulptirten Stichblätter, die reichen Beschläge und die meisten sonstigen Zierrathen bestehen, die durchweg die erstaunlichste Feinheit des Gusses, der Ciselirung, des Metallschnittes und der Gravirung aufweisen und sich als unübertreffliche Meisterwerke der Kleinplastik und Goldschmiedekunst darstellen. Die Gesammterscheinung dieser Schwerter, die übrigens, durch die europäische Bewaffnung verdrängt, jetzt in Japan selber bereits zu den begehrtesten Sammlungsobjekten gehören, wirkt dabei in Form und Farbe eben so vornehm, wie das Detail durch phantasievolle und geistreiche Motive fesselt, unter denen man gelegentlich auch an's Humoristische streifenden Einfällen begegnet. Den Waffen, die auf ihren Originalständern einen großen Sammlungsschrank dicht anfüllen, gesellen sich sodann vier vollständige Rüstungen, die dem Beschauer die gesammte Ausstattung des ehemaligen japanischen Kriegers veranschaulichen und in ihrer namentlich in den bärtigen Gesichtsmasken nicht wenig grotesken Form noch deutlich das ihr ursprünglich zu Grunde liegende Bestreben verrathen, den Feind durch einen möglichst furchtbaren Anblick zu erschrecken. Daneben haben aber auch die übrigen Abtheilungen der Ausstattung ansehnliche Bereicherungen erfahren, unter denen wir nur einige treffliche Beispiele des auf gelbem Grund mit einer Dekoration in lichten Tönen und in tiefem Roth versehenen Awata Steingutes und eine stattliche Lade mit gravirten Metall-Beschlägen und reichem Ranken-Ornament in verschiedenfarbig getöntem Goldlack auf leuchtend schwarzem Grund hervorheben, um schließlich noch auf einige vorzügliche Bronzen hinzuweisen, unter denen die bedeutendste, die große Figur eines Drachen mit langgestrecktem, in vielfachen Windungen gebildetem stachlichten Körper, um der Meisterschaft des schwierigen Gusses und zugleich um der schönen Patina willen, mit der sie vollständig gleichmäßig bedeckt ist, besondere Beachtung fordert.

|| **Oesterreichischer Kunstverein.** Da die letzten Ausstellungen überwiegend mit älteren, wiederholt gesehenen Bildern, theils aus der Galerie des Herzogs von Sachsen-Coburg, theils aus anderen Privatsammlungen und Ateliers gefüllt waren, und thatsächlich Neues nur in bescheidener Anzahl zum Vorschein kam, so wird es genügen, unseren Bericht diesmal in einen kurzen Ueberblick des Erwähnenswerthesten zusammenzufassen. Die Bilder von M. Zichy: „Sternschnuppen", und seiner Schülerin Mary „Glaube und Verzweiflung" und „Es ist vollbracht" zeigen dieses Künstlerpaar von keiner neuen Seite. Die Sucht, schon mit den Vorwürfen zu frappiren, führt sie entweder zum Gräßlichen, Grauenhaften, oder zum Sinnlichen — zuweilen zu beidem in einem Bilde. Im Technischen sind Schülerin und Meister kaum von einander zu trennen; beide suchen den äußerlichen Effekt auf die Spitze zu treiben und fallen daher, wie im Stofflichen so auch in der Malerei ins Ueberreizte und Unnatürliche. Von Josef Hoffmann sind zwei Landschaften: „König Lear im Sturme" und „Deutscher Wald", ehrenvoll zu verzeichnen. Das erstere Gemälde hat gewaltige dramatische Züge, während sich in dem letzteren die zarteste Lyrik offenbart. Als ein köstliches Kabinetstück voll feiner Charakteristik und schöner Detailmalerei erweist sich E. Grützner's „Alterthümler". Ein Gegenstück finden wir dazu in A. Rotta's „Venetianischem Fischer mit seiner Enkelin", einem Bildchen voll Humor und Leben. Von anspruchsloser Natürlichkeit sind Leonhardi's „Sonntagsmorgen im Mai" und J. Wopfner's „Heuernte". Von Spitzweg, Ebert und Geist hatten sich einige reizvolle Kleinigkeiten eingefunden; von Flüggen und E. Riszky gute Bildnisse. Zwei Gemälde von Elisabeth Jerichau-Baumann: „Aegyptische Töpferin" und „Odaliske", besitzen koloristische Vorzüge, was auch von B. Kuppelmayer's historischem Bilde „Herzog Albrecht IV. von Bayern nimmt Abschied von seiner Gemahlin" zu rühmen ist; dagegen läßt die Charakteristik der Einzelgestalten uns kühl. Neben der italienischen Landschaft von F. Preller und A. Calame's „Jungfrau, vom Lauterbrunnerthale aus gesehen" hatten die übrigen Landschafter einen schweren Stand.

Vermischte Nachrichten.

B. F. **Der Berliner Verein für die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit,** dessen langjährige eben so anspruchslose wie erfolgreiche Thätigkeit Vielen unbekannt geblieben ist, hat vor Kurzem in der Person des Baumeisters Prüfer einen energischen und unternehmenden Repräsentanten gefunden. Der bisherige Vorsitzende, Freiherr von Türckheim-Altdorf, dem der Verein zum größten Dank verpflichtet ist, trat zurück, um dieser jüngeren Kraft Platz zu machen, der es gewißlich gelingen wird, die Lethargie, die sich in den letzten Jahren gelegentlich in dem Vereine bemerkbar machte, in ihr Gegentheil zu verwandeln. Der Verein setzt sich aus einer kleinen, aber gewählten Anzahl von Künstlern, Kunstforschern und Kunstfreunden zusammen; bei den monatlich stattfindenden Sitzungen werden, abgesehen von größeren Vorträgen, einschlägige Publikationen des Bücher- und

Kunstmarktes zur Ansicht vorgelegt, eventuell zur eingehenderen Besprechung gebracht. Die Sommermonate werden zu gelegentlichen Excursionen benutzt, und der neue Präsident debütirte damit, daß er den Verein zu dem ziemlich entlegenen Kloster Lehnin führte. Diese kostbare Perle des romanischen Ziegelbaues, deren architektonische Restauration seit einigen Jahren zum Abschluß gediehen ist, wenn auch die farbige Behandlung der Innenarchitektur noch nicht in Angriff genommen wurde, belohnte die Mühen der Reise in hervorragendem Maße. Die Cisterzienser, welche im 12. Jahrhundert das Kloster erbaut haben, brachten aus ihrer westlichen Heimath in das Bisthum Brandenburg eine bedeutende Routine in der Behandlung des Rippengewölbes mit, welche verbunden mit der häufigen Anwendung des Würfelkapitäls (aus gebranntem Thon) etwa an die Mainzer Bauhütte denken ließe. Andererseits ist die Handhabung des Backsteins und des Terrakotta-Ornaments wieder eine so sichere und zweckmäßige, daß die Erbauer bereits große Erfahrungen in der Anwendung dieses Materials gesammelt haben mußten, ehe sie in diesen Prachtbau die Summe ihres Könnens zogen. Denn von irgend einer Unsicherheit in der Konstruktion, von einer Unklarheit im Grundriß ist nirgends etwas zu spüren; kein Tasten, kein ängstliches Probiren, alles auf den ersten Wurf aus einem Guße. Die reiche Erfahrung, welche Prüfer auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst besitzt — auch als ausführender Künstler ist er vielfach auf diesem Gebiete thätig — sowie seine spezielle Kenntniß der Lehniner Kirche machten es ihm möglich, den kurzen Besuch für alle Betheiligten zu einem äußerst lehrreichen und gewinnbringenden zu gestalten. Bei dem Mahle, mit dem üblicher Weise die Ausfahrt beschlossen wurde, kam man zu der Ueberzeugung, daß eine solche „Aufklärung" der naheren und ferneren Umgebung Berlins durch ein- oder auch mehrtägige Partien zu einer der wesentlichen Aufgaben des Vereins gehören sollten. Es wurde dabei auch des fühlbaren Verlustes gedacht, den der Verein vor Kurzem durch den Tod des Bildhauers Gilli erfahren hatte. Der uns in bester Manneskraft Entrissene hatte dem Vereine seit vielen Jahren als eifrig thätiges Mitglied angehört.

Vom Kunstmarkt.

B. **Düsseldorf.** Nach dem Tode Lessing's dürfte seinen Verehrern die Mittheilung interessant sein, daß sich die Kunsthandlung von Ed. Schulte hier im Besitz eines der allerletzten Bilder des Meisters befindet. Es ist eine Wiederholung des großen „Klosterbrandes" (jetzt in der Dresdener Galerie), die in kleinerem Format ausgeführt ist. Landschaft und Staffage (ihre Habseligkeiten rettende Mönche) sind vortrefflich ausgeführt. Außerdem besitzt Herr Schulte auch noch die höchst interessante Skizze zu den „Kreuzfahrern in der Wüste" (in der Kunsthalle in Karlsruhe), den schönen Karton zu dem „Mönch am Sarge Heinrich's IV." und die Zeichnungen „Vertheidigung eines Engpasses" (Berliner Nationalgalerie) und „Schmuggler im Walde bei Mondenschein", die, aus verschiedenen Perioden stammend, für Lessing's Darstellungsweise höchst charakteristisch sind.

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung. No. 47 u. 51.
Vollendung des Kölner Domes, des Strassburger Münsters und des Münsters zu Ulm. — Italienische Kunstausstellung zu Turin. — Die Figuren des Siegesdenkmals für Dresden, von **F. O. Schulze** — **Das Schicksal der Tuilerien in Paris.** — Johann Heinrich Strack †.

Inserate.

Hochzeits- und andere Festgeschenke.

Kunstgegenstände und kunstgewerblicher Hausschmuck.

Carl B. Lork, Kunsthandlung in Leipzig,
(Goethestraße Nr. 9 (Allgemeine Deutsche Creditanstalt).

Sculpturen in Biscuit und Elfenbeinmasse,
Aquarell- und Oeldruckbilder mit und ohne Rahmen.
Kunstgläser, Emailbilder, **Albums, Photographien, Stiche,**
Keramische Gegenstände, **Pracht- und illustrirte Werke,**
Säulen, Postamente, Consolen und Consolrahmen
in reicher Auswahl zu mäßigen, festen Preisen. Auf Verlangen Kataloge unter Kreuzband.

Zur Notiz für Kunstverleger und Fabrikanten des In- und Auslandes. Die obenerwähnte Kunsthandlung im weiteren Sinne des Wortes, über eine sehr zweckmäßige Räumlichkeit in vorzüglicher Lage verfügend und sich eines feingebildeten Kundenkreises in und außerhalb Leipzigs erfreuend, ist stets geneigt nach erfolgter Verständigung den Debit neuer und geschmackvoller einschlagiger Artikel zu übernehmen. (2)

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

POPULÄRE
AESTHETIK.

Von Prof. Dr. **Carl Lemcke.**

Fünfte vermehrte u. verbesserte Auflage
Mit Illustrationen.
1879. gr. 8. br. 9 Mark 50 Pf.; geb. 11 Mark

Nürnberger Kunstgießerei.

Anfertigung monumentaler Erz- u. Zinkgüsse. Billige Berechnung. Schönste Ausführung. Zu Kostenvoranschläge stets gerne bereit. (3)

J. G. W. Stadelmann.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.
Reise eines Kunstfreundes durch Italien.
1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Im Verlage von **P. Hanstein** in **Bonn** erschien: (1)

Scheibler, Dr. L. A., die hervorragendsten anonymen Meister u. Werke der Kölner Malerschule von 1460 - 1500. 1 *M* 50

Früher erschienen und sind noch zu haben:

Aldenkirchen, die mittelalterliche Kunst in Soest. Mit 4 Tfl. 4. 6 *M* —

Aus'm Weerth, d. Siegeskreuz d. byzantinischen Kaiser Constantinus VII Porphyrogenitus und Romanus II. u. der Hirtenstab des Apostel Petrus. Mit 4 farb. Tfl. 1866. Gr. Fol. (Ladenpreis 21 *M*.) Herabges. Preis 12 *M* —

Büste des Hermes
von Praxiteles.

In Biscuit (neu) 38 cm hoch M. 38.—
„ Elfenbeinmasse 80 „ „ „ 48.—
„ „ 50 „ „ „ 24.—
„ „ 33 „ „ „ 10.—
„ Gyps 80 „ „ „ 24.—

Emballage extra.

Sämmtliche Grössen dieser Büste sind stets vorräthig, und kann der Versand derselben nebst dazu passenden Consoles und Postamenten (Holz, Gips u. Elfenbeinmasse) oder Säulen (Holz, schwarz) sofort bei Eintreffen der Bestellung stattfinden. (3)

Leipzig, im Mai 1880.
Carl B. Lorck, Kunsthandlung.

Hierzu eine Beilage von Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

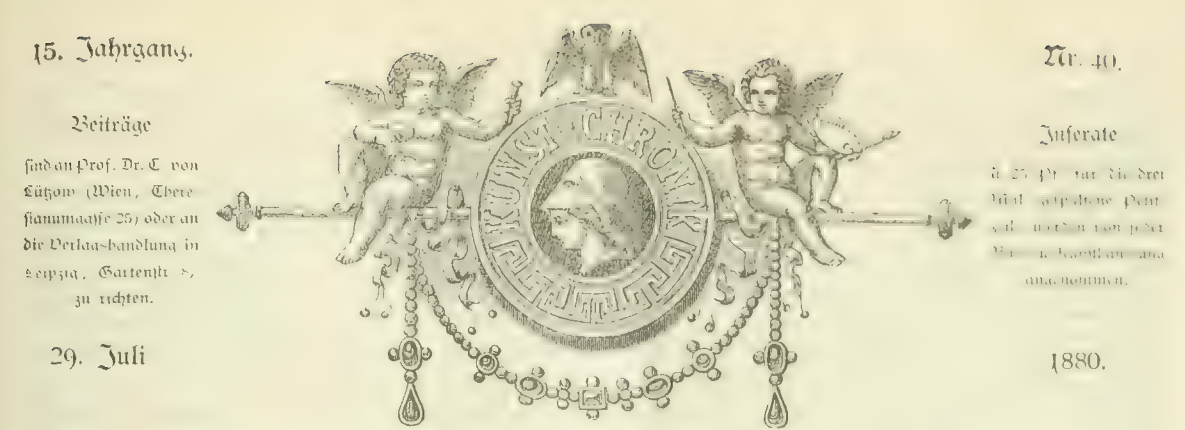
Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

29. Juli

Nr. 40.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

No. 41 der Kunst-Chronik erscheint am 12. August.

Zum Katalog der Pinakothek.

Der verstorbene Marggraff gab kurz vor seinem Tode eine vierte Auflage seines Kataloges der alten Pinakothek heraus. Dieselbe darf als eine wesentliche Verbesserung bezeichnet werden, da die neueren Forschungen ausgiebig benutzt worden sind, wobei allerdings zu bedauern bleibt, daß die Arbeiten von Crowe und Cavalcaselle über die italienische Malerei übersehen wurden. Wie man mir mittheilt, ist eine bedeutende Anzahl von Bemerkungen dem Verfasser von Direktor Dr. Eisenmann mitgetheilt worden. Viele Bezeichnungen sind demnach geändert. Ich erlaube mir, auf einige Bilder näher einzugehen:

Ueber den trefflichen **Matthäus Grünewald** wurde sich der Verfasser des Kataloges nicht klar. Allerdings nennt er jetzt den bezüglichen Altar in der Pinakothek (die Nrn. 63, 68, 69, 70 und 75) als von einem unbekannten Meister herrührend, vergißt aber, daß das Mittelbild, die HH. Mauritius und Erasmus in Unterredung, von einer anderen Hand sein muß als die Flügelbilder. Ich habe für das Mittelbild seiner Zeit die Autorschaft des Grünewald behauptet und kann Jeden, der etwa noch Zweifel hegt, ob der Altar zu Kolmar von jenem Meister herrühre, nur auf die Vergleichung der Photographien nach dem Letzteren mit einem Stiche von R. Sadeler (Christus am Kreuze) hinweisen, welches Blatt ein von Sandrart erwähntes Bild von Grünewald vorstellt. Die Aehnlichkeit tritt auch noch in dem Stiche des späteren Meisters so klar hervor, daß kein weiterer Zweifel erlaubt ist. Ueberdies sind die Taufen auf Grünewald meist an Bildern verübt worden, die früher als Cranach galten; der Pinakothekaltar, der ehedem in Aschaffenburg sich befand, war mit dem Namen Grünewald verknüpft, was sich jedoch ursprünglich nur auf das Mittelbild bezog. Nun sah man in den Flügeln, die ja den größten Theil des Altares ausmachten, eine dem Lucas Cranach sehr nahestehende Kunstweise und fing an, ähnliche Bilder danach zu bestimmen, während das Mittelbild außer Rechnung blieb. Auf diese Weise ist auch einer der schönsten Cranach's, die ich kenne, die HH. Wilibald und Walburga in der städtischen Galerie zu Bamberg (vom Jahre 1520, nicht 1522, wie im Katalog steht), zu dem Namen des Frankfurter Meisters gekommen, obwohl schon Sandrart das Gemälde als Cranach erwähnt. Hierbei möchte ich noch bemerken, daß ich keineswegs die ursprünglich von Dr. Eisenmann (siehe Woltmann's Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß, Seite 260) ausgegangene, dann von Woltmann angenommene Ansicht theile, als ob die beiden Altarflügel mit dem Liebeswerk des h. Martin und der Bekehrung Pauli, die in einer östlichen Kapelle der Münchener Frauenkirche aufgehängt sind, von Grünewald herrührten; dieselben scheinen mir vielmehr den altdeutschen Charakter entschieden abzulehnen und sind in die Zeit des Peter Candid zu versetzen. Zu Nr. 66, Pietà, ist zu bemerken, daß auf der erwähnten

Zeichnung im k. Kupferstichkabinet zu Dresden die Inschrift: quinten massys 1530, gefälscht ist. Die Zeichnung ist überhaupt schwach, sie zeigt wulstige Gewandung und sonderbar übertriebene Muskeln; an einen Meister ist da nicht zu denken. — Die Nummern 11, 13, 62, 67, 626, 737 und 1346 erfordern eine längere Auseinandersetzung. Sie galten früher theilweise als Schüblein, theilweise als Holbein junior. Jetzt aber bemerkt der Katalog, daß sie „nach neuerer Vermuthung vom Meister der Hirscher'schen Sammlung" sind. Marggraff nennt nicht den Urheber dieser Ansicht; wahrscheinlich ist er in Dr. Eisenmann zu suchen, und ich muß sagen, daß ich in dieser Frage vollkommen derselben Ansicht bin. Der Charakter des betreffenden Meisters ist bei keinem dieser Werke zu verkennen, nur dürften die Sippenbilder (11, 13, 626 und 737) früher als die anderen zu setzen sein. Uebrigens glaube ich den Kreis des Künstlers noch mehr ausdehnen zu müssen, indem ich ihm noch das Bildniß des Kaisers Maximilian I., angeblich von Walch (Nr. 717), und das Männerporträt (Nr. 724, als Asper verzeichnet) beimesse. Doch muß ich zu ersterem bemerken, daß es eine hölzerne Arbeit ist; am besten ist das Beiwerk (Rüstung 2c.), und so könnte die Frage nahe liegen, ob man es nicht vielleicht als eine Wiederholung nach dem ursprünglichen Originale zu betrachten hat — Wiederholungen fürstlicher Porträts sind ja häufig bestellt worden. Wie dem aber auch sei: auf denselben Meister geht es zurück. Sollte nicht etwa der in Augsburg und Ulm konstatirte Maler Hans Knoderer der Urheber dieser Tafeln sein? Dazu bewegt mich namentlich der Umstand, daß sich im k. k. Belvedere zu Wien verschiedene unter dem Namen des M. Grünewald rangirte Bilder befinden, welche die gleiche Hand verrathen. Besonders charakteristisch für den Meister der Sammlung Hirscher ist darunter Nr. 12 (auf Seite 55 des Engert'schen Kataloges von 1872), Kaiser Maximilian I. und seine Familie. Nun war aber Knoderer der Hofmaler des Kaisers und reiste 1508 nach Speier, um „den Künig Rudolffen abzumallen"; und da zudem alle diese Gemälde einen schwäbischen Künstler verrathen, so ist meine Vermuthung wohl nicht ohne triftige Gründe. — Die Beweinung Christi Nr. 94 ist im Katalog als Atelierbild bezeichnet, und ich muß gestehen, daß ich, obwohl ich in meinem Aufsatze in Zahn's Jahrbüchern V. p. 47 gleichfalls die Echtheit bezweifelt habe, von dieser Ansicht zurückgekommen bin; auch das Monogramm ist sicher original.

Zu dem Bildnisse der Königin Maria Anna von Spanien, Nr. 161, von Careño de Miranda ist zu bemerken, daß dies schöne und echte Werk unmöglich eine „stark vergrößerte und mehrfach veränderte Kopie" des Bildnisses im k. Museum zu Madrid sein kann, da das letztere eben ganz anders und nur in einigen Motiven verwandt ist.

Das Porträt Nr. 582, als Giorgione aufgeführt, halte ich für ein Selbstbildniß des Palma vecchio. — Die Madonna Nr. 581 betrachte ich nicht mit dem Katalog als eine Nachahmung des Tizian, sondern als echtes Werk dieses Meisters. — Bei der schwachen Kopie nach Raffael's Cäcilia, Nr. 582 A, muß ich die Autorschaft Baroccio's ablehnen. — Was das männliche Porträt Nr. 1211 betrifft, so habe ich schon vor langen Jahren Paris Bordone dafür vorgeschlagen, während der Katalog an Moretto denkt. Bekanntlich galt es früher als Tizian.

Als den „Meister des Boisserée'schen Bartholomäus" glaubt A. v. Wurzbach in seiner kürzlich erschienenen Monographie über M. Schongauer diesen Künstler ermittelt zu haben: eine Ansicht, welcher ich nicht beipflichten kann. Ich glaube, daß wir in diesen Tafeln einen in Köln gebildeten und daselbst oder mindestens am Niederrhein wohnhaften Meister zu betrachten haben, wie es die seitherige Ansicht war. — Auch ob der „Meister vom Tode Mariä" mit Jan Joest, dem Urheber des Hochaltares in Kalkar, identisch ist, wie Eisenmann behauptet, erscheint mir sehr zweifelhaft. Ich kenne allerdings den Hochaltar selbst nicht, so daß ich eine definitive Beantwortung der Frage nicht geben kann, muß aber doch gestehen, daß der Maler des Todes mir nur als in Köln selbst wohnhaft und daselbst seine Schule bildend vorkommt — was bei Jan Joest nicht der Fall ist.

Das reizende Bildchen Nr. 1337, Madonna mit dem Kinde im Haag, scheint mir nicht bloß in der Art des Meisters Stephan zu sein, sondern von seiner Hand selbst. — Nr. 1421 ist kein Original, wie der Katalog will, sondern eine (spätere) Kopie. — Das Kircheninnere Nr. 1437 hält der Katalog für unecht, mir scheint es dagegen ein echtes und charakteristisches Werk des Peeter Neefs.

Wilhelm Schmidt.

Kunstliteratur.

Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Kreises Hamm. Im Auftrage der Kommission zur Erforschung der provinzialen Kunst- und Geschichts-Denkmäler bearbeitet von Dr. J. B. Nordhoff, Professor. Münster, Coppenrath'sche Buchdruckerei. 1879. Fol.

Ein schönes und dankenswerthes Unternehmen des westfälischen Provinzial-Vereins für Wissenschaft und Kunst ist die Herausgabe der „Kunst- und Geschichts-Denkmäler der Provinz Westfalen". Am 5. Januar

1875 wurde der Beschluß gefaßt, durch eine eigens dafür gewählte Kommission von den Kunst-, Geschichts- und Naturdenkmälern Westfalens Abbildungen und Beschreibungen zu sammeln und demnächst eine zweckmäßige Publikation in Wort und Bild zu veranstalten, und schon im Winter 1879 konnte der erste Band der Presse übergeben werden. Diese frische Förderung der Arbeit ist dem Umstande zu verdanken, daß Kommission und Vorstand sich für ein Vorgehen nach örtlichen Bezirken entschieden und sich entschlossen, innerhalb dieser Bezirke, damit Nichts übersehen, Nichts in falschem Lichte dargestellt, die Arbeit keine Blumenlese werde, für eine umfassende und gründliche Untersuchung und Würdigung aller Denkmäler nach Möglichkeit Sorge zu tragen; der Chronologie oder einer anderen Systematik sollte wieder ihr Recht bei der speziellen Ortskunde eingeräumt werden. Weil die älteren Umgrenzungen nach Territorien, Gauen, Grafschaften, Aemtern, nach Bisthümern, Archidiakonaten, Dekaneien, oder wie sie sonst bestanden hatten, heute so gut wie aufgelöst oder verwischt sind, so wurde die bestehende Kreiseintheilung, oder wo die Fülle des Materials es erheischte, auch ein Stadtbezirk für jede Publikation zu Grunde gelegt. Der vorliegende erste, von Prof. Dr. Nordhoff in Münster bearbeitete Band der Publikationen enthält die Kunstdenkmale des Kreises Hamm, gelegen im Herzen der Provinz, ehemals ganz ein Bestandtheil der Grafschaft Mark und großen Theils des Kölnischen Archidiakonates Dortmund, wie wenig andere durch ein Netz der besten Verkehrsmittel zugänglich, eines nicht zu geräumigen und doch an Denkmälern sehr gesegneten und lehrreichen Bezirkes. Die Zeichnungen und perspektivischen Ansichten stammen von dem Geometer Brockhausen, Provinzial-Baurath Hartmann und den Architekten Hertel und Nordhoff. Die photographischen Abbildungen und Beilagen vom Photographen Hundt in Münster; die Holzschnitte sind von Brend'amour in Düsseldorf, Klitsch und Rochlitzer in Leipzig, Meurer in Berlin und Probst in Braunschweig angefertigt worden. Nachdem uns der Verfasser in einem einleitenden Kapitel mit den Urbewohnern des Hammer Kreises, deren Geräthen, Waffen und Burgen bekannt gemacht hat, schildert er in kurzen, scharfen Zügen, wie sich in christlicher Zeit aus den Gaugrafschaften kleine Selbstherrlichkeiten loslösten und zu unabhängigen Besitzthümern einer Menge kleiner Herren entwickelten. Nach diesen allgemeinen Erörterungen geht der Verfasser zur Beschreibung und Würdigung der Denkmäler der christlichen Zeit über und sucht dieselben von Ort zu Ort in der Folge auf, daß er zuerst die Ebenen der Lippe, sodann das Hügelgelände zwischen ihr und dem Haarstrang und endlich das breite Hochland selbst durchmustert. Dem Verfasser hier auf allen Haupt- und Nebenwegen seiner Kunstreise zu folgen, liegt außerhalb der Grenzen dieser kurzen Besprechung, und wir müssen uns damit begnügen, auf einzelne hervorragende Kunstgegenstände hinzuweisen. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die alten Wandgemälde der Kirche zu Methler, deren Anordnung und Zeichnung sich noch an romanische Typen hält. Die jetzige große evangelische Pfarrkirche in Hamm nimmt unter den herrlichsten Bauwerken des Landes eine ehrenvolle Stelle ein. Wie eine Krone von stilvollem Ernst ruht der Chor vor dem mächtigen Kreuzbaue mit drei gleichhohen Schiffen; würdig und reich in den Formen schließt ihn der viereckige Westthurm ab. Das Ganze hat mächtige, harmonische Dispositionen im Grundriß wie im Aufbau; das beiderseits kühn entwickelte Kreuz gereicht dem Hallenbau zu einer eben so seltenen wie imposanten Zier. In der Kirche von Rhynern befindet sich ein für die Zeit seltenes Reliquiar der h. Regina in Form eines Hauses mit Satteldach aus dem Jahre 1457. Der Kern ist von Holz, die dekorative Bekleidung mit den Bildwerken getrieben aus vergoldetem Silber, die Kugel in den Kreuzblumen aus vergoldetem Kupfer. Ein werthvoller und bedeutungsvoller Rest bildnerischer Schönheit ist der Schnitzaltar sammt dessen beiderseits bemalten Flügeln in derselben Kirche. Die evangelische Kirche zu Unna ist nicht nur eine der schönsten, sondern auch der größten der Mark, und bei ihrem Stützenwechsel, ihren Dispositionen und ihrem Choreingange eine außergewöhnliche Anlage. Es ist eine gothische Hallenkirche mit mächtigem Westthurme und einem hallenartigen Choreingange. Der Chor wurde von 1389 bis 1396 aufgeführt. Als zwei tüchtige und stattliche Leistungen der Spätgothik zieren den Chor zwei an Pfeiler gelehnte Sakramentsschränke, elegante Arbeiten, welche wahrscheinlich vom Steinmetzen Rüdiger Grumelkrut herrühren. — Zu bedauern ist, daß die photographischen Beigaben zu dieser Publikation so weit hinter allen Anforderungen zurückbleiben, welche man an solche Nachbildungen zu stellen berechtigt ist. Westfalen kann im Uebrigen stolz darauf sein, durch die Veröffentlichung seiner Denkmäler anderen Provinzen, hinter welchen es an materiellen Mitteln wie an Kunstreichthum weit zurücksteht, den Weg gewiesen zu haben, auf welchem die in der Provinz zerstreuten Denkmäler für Kunst und Wissenschaft fruchtbar gemacht werden können. Die Wissenschaft hat noch eine eben so dankbare wie schwere Aufgabe zu bewältigen, bis der Denkmälerschatz in allen Schichten so gehoben und erläutert ist, daß er in hellem Lichte wieder vor uns auflebt und der allgemeinen Geschichte von Nutzen werden kann. Je lauterer und vollkommener sich der geistige Inhalt der Zeiten in die Denkmäler ergossen

hat, um so mehr wird man auf diese beredten Quellen Rücksicht nehmen müssen, um die lückenhaften und zufälligen Züge der Geschichte durch lebendige und lebenswahre zu ergänzen. Die Rheinprovinz möge sich den Vorgang Westfalens zur Aufforderung dienen lassen, in derselben oder in ähnlicher Weise ihre reichen Geschichts- und Kunstdenkmäler zu veröffentlichen und zu erläutern und dafür zu sorgen, daß sie nicht länger mit innerer Beschämung auf die Leistungen des Westfälischen Provinzial-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu blicken braucht!

E.

Henman Sevogel von Basel und sein Geschlecht. Von K. Vischer-Merian. Basel, Benno Schwabe. 1880. XVI und 121 S. 4.

Das vorliegende Buch gehört seinem ausschließlich lokalhistorischen und genealogischen Inhalte nach nicht in den Bereich dieser Zeitschrift. Wir wollen trotzdem nicht versäumen, die Leser darauf aufmerksam zu machen, weil es in wahrhaft glänzender Weise darthut, daß auch in der Schweiz der Sinn für schöne Buchausstattung sich wieder zu regen und mustergiltige Leistungen der Typographie und Illustration zu Tage zu fördern beginnt. Bei der Durchforschung der heimischen Archive nach den Erlebnissen des Helden von St. Jakob und seines Geschlechtes versenkte sich der Autor nicht nur in den Geist der Staats- und Rechtsalterthümer des Basellandes, sondern er wurde auch mit dessen alten Bücherschätzen vertraut und kleidete sein Werk, um ihm die rechte Weihe des Urkundlichen zu geben, in ein stilvolles Gewand, für welches Holbein und Urs Graf, Niclaus Manuel und ihre Vorläufer aus der mittelalterlichen Zeit die Muster abgaben. Schöne Initialen, Kopfleisten und Schlußstücke, nach diesen Vorbildern kopirt, zieren den auf Büttenpapier in Aldinen gedruckten Text. Dazu kommen Radirungen und Lichtdrucke von Handzeichnungen und Autographen. Das Ganze macht durch den strengen Ausschluß der „neuerdings gebräuchlichen Allerweltsmuster" der Buchausstattung einen ungemein vornehmen und harmonischen Eindruck. Als Widmungsblattornament dient ein von Hecht ausgeführter Holzschnitt nach Hieronymus Heß (v. J. 1834), in welchem Petri Fischzug von Raffael auf geschmackvolle Weise zur Basis der Randleiste verwendet ist. — Wir können dem kunstsinnigen Verleger, dessen Buchdruckerei (Schweighauser'sche Druckerei in Basel) die Herstellung des Buches besorgte, nur Glück wünschen zu der hiermit betretenen Bahn, auf welcher er rüstig fortschreiten und recht zahlreiche Nachfolger finden möge!

*

Einführung in die antike Kunst. Ein methodischer Leitfaden für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht von Dr. Rudolf Menge, Lehrer am Gymnasium zu Eisenach. Mit 23 Bildertafeln in Folio. Leipzig, E. A. Seemann.

y. Dies Werk dient einem ausgesprochenen Bedürfnisse, indem es den Geschichtslehrern an höheren Schulen ein praktisches Mittel an die Hand giebt, um mit dem Vortrage der alten Geschichte den Kunstunterricht ohne Schwierigkeit zu verbinden. Der Text lehrt zunächst das Verständniß jedes einzelnen Kunstwerkes in seiner äußeren Erscheinung und geht sodann auf die Bedeutung desselben in der Kunstgeschichte ein. Eingestreut sind Bemerkungen aus der Kunstlehre und über die berühmtesten unter den hervorragenden Künstlern. Die 23 Tafeln enthalten 260 Abbildungen in Holzschnitt, die theils den „Kunsthistorischen Bilderbogen" des Seemann'schen Verlages entlehnt sind, theils neu und zwar in den meisten Fällen nach Photographien angefertigt wurden. Da der Text, frei von jedem gelehrten Beiwerk, klar und sachlich gehalten ist, wird das trefflich ausgestattete Buch auch über die Kreise der Schule hinaus anregend und fördernd wirken. Eine sehr verdienstliche Zugabe ist der Nachweis der Bezugsquellen für gute photographische Aufnahmen antiker Bau- und Bildwerke.

Die hervorragendsten anonymen Meister der Kölner Malerschule von 1460—1500. Von L. A. Scheibler. (Dissertation). Bonn 1880. 8.

A. Der Verfasser hat mit großem Fleiße und sichtlicher Liebe die Werke des Meisters der Lyversberger Passion zusammengestellt, eine Gruppe von Bildern auf den bisher noch nicht abgesondert behandelten Meister der Glorifikation Mariä (im Kölner Museum) zurückgeführt und endlich noch einen Meister von S. Severin aus der Reihe der anonymen Kölner Maler herausgeschält. Die Prüfung der in der kleinen Schrift niedergelegten Resultate bleibt einer eingehenden Forschung vorbehalten. Sie wird hoffentlich im Sinne des Verfassers ausfallen. Er hätte aber wesentlich die Prüfung erleichtert durch eine bessere äußere Anordnung des Stoffes. Ein so wenig übersichtlicher Druck, ein solcher Geiz mit Abschnitten und Alineas, ein so verwirrendes Zusammendrängen der Zeilen ist in einer Schrift, welche den Charakter eines Kataloges an sich trägt, wohl noch nicht dagewesen. Schade, daß sich der Verfasser über den Meister des Bartholomäusaltars nicht ausspricht, welcher jüngst als identisch mit Martin Schongauer verkündigt wurde. Aus dem Umstande, daß er ihn nicht erwähnt, muß man schließen, daß er den Meister nicht dem fünfzehnten Jahrhundert beizählt. Hat er nicht Lust, sich über die Streitfrage zu äußern und die stilistische Aehnlichkeit zwischen dem Bartholomäusaltar und den Kupferstichen Schongauer's, die sich auf verschiedene Art erklären ließe, zu erörtern? Es scheint, daß er das Zeug dazu hat. Der Wissenschaft würde er dadurch einen guten Dienst leisten.

Renaissance-Möbel im Charakter des XV. und XVI. Jahrhunderts. Eine Sammlung Entwürfe für Architekten, Ateliers für Wohnungseinrichtungen, Dekorateure, Tischler und Fachschulen von Dominik Avanzo, Architekt. Wien, Druck und Verlag von J. Stockinger & A. Morsack. Lief. 1—5. 30 Taff. in Fol.

Dieses mit Unterstützung des österreichischen Handelsministeriums erscheinende Werk schließt sich der von Tag zu Tag wachsenden Zahl von Unternehmungen an, welche die Herstellung einer stilistisch durchgeführten und zugleich gediegenen Ausstattung unserer Wohnräume durch freien Anschluß an die Vorbilder der Renaissance erstreben. Der Herausgeber, ein begabter und praktisch bewährter junger Architekt aus der Schule Friedrich Schmidt's in Wien, stellt darin eine Anzahl von Möbelentwürfen zusammen, bei denen ihm in erster Linie gesunde Konstruktion und Bequemlichkeit als Leitsterne dienten, „so daß auch bei Weglassung des angedeuteten Ornaments die Totalwirkung nicht geschmälert wird", wie er in der Vorrede sagt. Der Stil folgt vorwiegend späteren Renaissance-Motiven und hat einen Zug in's Kräftige und Plastische; die meisten der Entwürfe dürften sich namentlich für Herrenzimmer trefflich eignen und können sowohl dem Handwerker als dem kunstliebenden Besteller bestens empfohlen werden. Die Darstellung (in $^{1}/_{10}$ der Naturgröße) ist so bestimmt und, wo es nöthig that, durch Grundrisse so klar gemacht, daß auch der minder geübte Arbeiter leicht Naturdetails danach anfertigen kann. — Das ganze Werk soll 60 Blätter (in 10 Lieferungen) umfassen. Später gedenkt Avanzo ähnliche Entwürfe zu Holzplafonds, Täfelungen, Lambris, Thüren u. s. w. folgen zu lassen.

*

Konstruktive und polychrome Details der griechischen Baukunst. Dreizehn Tafeln Originalaufnahmen von Josef Durm, Architekt u. s. w. Berlin, Ernst & Korn. 1880. Fol.

Der größere Theil dieser höchst lehrreichen Tafeln wurde bereits in Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen publicirt und hat dort die Aufmerksamkeit der Fachgenossen in ungewöhnlichem Grade beschäftigt. Neu hinzugefügt sind zwei farbige Blätter, das Titelkupfer mit der Ansicht einer antiken Gräberstätte in Athen und zwei große Holzschnitte. Auch der beigegebene Text ist in den Kapiteln über die Curvaturen und über die Polychromie beträchtlich erweitert und durch die Resultate einer Reise bereichert, welche der Verf. letzten Herbst zum erneuten Studium der griechischen Denkmäler unter

nommen hat. Das Werk führt uns den heutigen Zustand der Monumente Athens mit einer Anschaulichkeit und Genauigkeit vor, wie keine andere Publikation, und die gewählte perspektivische Darstellungsweise der einzelnen Bautheile macht die Tafeln für den Studirenden ganz besonders werthvoll. Manche Details, z. B. gleich auf Taf. I die Endigung der Cannelüren und die Tropfenregula vom Theseion, berichtigen durch zahllose Wiederholungen verbreitete Irrthümer. An verschiedenen Stellen betont der Autor die nahe Beziehung der dorischen Bauweise zur ägyptischen; eine mehr und mehr wieder hervortretende Anschauung, welche auch in diesen Blättern einen beredten Vertheidiger gefunden hat. Daß Durm zu den Gegnern der „ursprünglichen Curvatur" zählt, wußten wir schon aus seiner früheren Publikation in Erbkam's Zeitschr. (1871). Er bringt hier nun verschiedene sehr beachtenswerthe neue Gründe für seine Anschauung vor. Die Untersuchung über die Polychromie fördert er ebenfalls durch neue Ergebnisse, unter denen der Befund „ausgiebiger Reste von Blau, Roth und Grün" an den Gesimsstücken der Wachhalle beim Abtragen des Thurms der Acciajuoli specielle Erwähnung verdient. „Die Farbe ist bis zu einem Millimeter dick". Den Schluß bilden (auf Taf. XI—XIII) instruktive Darstellungen von antiken Steinverbänden, Aufzugsvorrichtungen u. s. w. — Wir empfehlen die Publikation unseren Bauschulen auf's Angelegentlichste. *

L'Année artistique 1879 par Victor Champier. Paris, A. Quantin, 1880. LXXXII und 644 S. Gr. Octav.

Der zweite Jahrgang dieses Kunstjahrbuches, welches in und außerhalb Frankreichs eine wohlverdiente günstige Aufnahme gefunden, weist gegen den ersten nicht bloß eine starke Vermehrung des gebotenen Materials, sondern auch eine zweckmäßigere Disposition desselben auf. Neu ist vor Allem die Einrichtung eines recht vollständigen Repertoriums, welches das Budget und die Namen der Vorstände und Leiter aller Kunstanstalten, Museen, künstlerischen Vereine u. s. f. in ganz Europa umfaßt, ferner eine ebenfalls alle Kulturnationen umfassende, nach Materien geordnete Bibliographie aller auf dem Gebiete der schönen Künste im letzten Jahre erschienenen Werke, deren Inhalt mitunter in einem summarischen Auszuge angedeutet erscheint, schließlich eine Sammlung aller in Frankreich erschienenen, die Kunstpflege betreffenden offiziellen Verordnungen und Publikationen, welche zwar oft erkennen lassen, daß in Frankreich auf dem Kunstgebiete zu viel reglementirt wird, denen aber auch der nichtfranzösische Leser trotzdem ein lebhaftes Interesse entgegenbringt, weil daraus zu ersehen ist, wie sehr sich der Staat die Kunstentwickelung angelegen sein läßt. Im Uebrigen ist die französische Kunst eben so objektiv und mit voller Detailkenntniß dargestellt, wie im ersten Jahrgange; die Hinweglassung der Citate aus Salonbesprechungen in den verschiedenen Pariser Kunstblättern, welche im Vorjahre einen so bedeutenden Raum in Anspruch genommen hatten, erachten wir als eine Verbesserung. Die ausländische Kunst ist gegenwärtig ungleich reichhaltiger und genauer behandelt, da es dem Herausgeber inzwischen gelungen ist, überall Verbindungen anzuknüpfen und Korrespondenten zu gewinnen, welche die Kunstentwickelung in ihrer Heimat ebenso verfolgen wie die in Frankreich. Die Aufsätze von Weale über die englische Kunst im Jahre 1879, von Camille Lemonnier über die belgische, von Vosmaer über die holländische, von Adolf Rosenberg über die deutsche, von René Delorme über die italienische, von Maëda über die japanische, von Berggruen über die österreichische, von Gorgolewski über die polnisch-russische und von John Grand-Carteret über die schweizerische bieten in gedrängter Darstellung einen umfassenden und verläßlichen Ueberblick über die Kunstpflege in den betreffenden Ländern, und man erfährt aus denselben viele bisher nicht bekannt gewordene Details. Lobenswerth ist die Sorgfalt, welche der korrekten Schreibweise aller Namen gewidmet erscheint; wer da weiß, wie ausländische Namen sonst in den französischen Setzerkästen metamorphosirt werden, kann sich über den Mangel an Druckfehlern in dieser Hinsicht gar nicht genug wundern. Der eifrige und umsichtige Herausgeber verspricht in der Vorrede, alle Lücken und Ungenauigkeiten, welche der zweite Jahrgang in weit geringerem Maße aufweist, als der erste, in der Folge thunlichst zu beseitigen; so hoffen wir denn mit Zuversicht, daß das besprochene Jahrbuch in kurzer Zeit auf der vollen Höhe seiner Aufgabe stehen werde, und können nur bedauern, daß die Idee zu solch' einem werthvollen internationalen Nachschlagewerke nicht von einem unserer sonst so kosmopolitisch angehauchten deutschen Verleger, sondern in dem gemeiniglich als exclusiv-national verschrieenen Frankreich gefaßt und tüchtig ausgeführt worden ist.

O. B.

L'année archéologique 1879. Par Anthyme Saint-Paul. Paris, A. Quantin, 1880. 338 S. Gr. Octav.

Der gelehrte Herausgeber des seit 1876 erscheinenden „Annuaire de l'archéologue français" hat sich durch das seinem Jahrbuche entgegengebrachte Interesse bestimmt gefunden, dessen Inhalt nicht nur zu vermehren, sondern auch über die bisher eingehaltene Grenze des französischen Staats-Gebietes auszudehnen. Der neue Name, unter welchem das erwähnte Jahrbuch nun zum ersten Male erscheint, deckt eine nach neuen Prinzipien angelegte und umfangreich gestaltete Publikation, welche in den engeren Fachkreisen, denen sie zugedacht ist, sicherlich mit Befriedigung aufgenommen werden wird. Vorläufig ist allerdings Frankreich am ausgiebigsten behandelt, und die einschlägigen Mittheilungen und Personalien rücksichtlich dieses Landes lassen kaum etwas zu wünschen übrig; indessen ist mit Grund anzunehmen, daß es dem Herausgeber, nachdem er einmal den schweren Anfang gemacht, gelingen werde, auch die anderen Kulturländer ausführlicher behandeln zu können, als dies im ersten Jahrgange geschehen. Das Jahrbuch bringt zunächst ein archäologisches Kalendarium, in welchem die bemerkenswerthen Ereignisse auf archäologischem Gebiete für jeden Tag des Jahres verzeichnet sind, ferner eine Darstellung aller Ereignisse auf archäologischem Gebiete in Frankreich und im Auslande während des Jahres 1879, dann eine bunte Reihe archäologischer Notizen und Miscellen, die man sich sonst schwer verschaffen kann, weiter eine umfassende, mitunter mit Auszügen versehene Bibliographie aller bemerkenswertheren Publikationen auf archäologischem Gebiete, dann eine Darstellung der in und außerhalb Frankreichs bestehenden archäologischen Gesellschaften mit den Namen ihrer Vorstände und eine Reihe von administrativen Verfügungen und Unternehmungen auf archäologischem Gebiete für das Jahr 1880. Die Redaktion des gesammten Stoffes ist sehr präcis und übersichtlich; die Ausstattung des Jahrbuches eine des Verlegers würdige.

O. B.

The great Historic Galleries of England, edited by Lord Ronald Gower F. S. A. Die Londoner Verlagshandlung von Sampson Low, Marston, Searle & Rivington steht im Begriffe, durch Herausgabe des in der Ueberschrift genannten Werkes, das in monatlichen Heften — das erste für Mai d. J. — erscheinen soll, sich ein bleibendes Verdienst um alle Kunstfreunde zu erwerben. Jedes Heft wird drei Photographien nach Original-Gemälden mit begleitendem Kommentar enthalten. Die Größe der gewöhnlichen Ausgabe beträgt für Text und Bilder 15 auf 11 engl. Zoll — reichlich 38 auf 27 cm., — der beispiellos billige Preis aber 2 sh. 6 d. für das Heft. Außerdem kann man auf eine Pracht-Ausgabe in größerem Format: 18 auf 13 engl. Zoll zum Preise von 6 sh. subscribiren. Die zu reproducirenden Gemälde sollen nicht aus den öffentlichen, sondern aus englischen Privatsammlungen entnommen werden, vor anderen den folgenden: Windsor Castle (Miniaturen), Althorp (Earl Spencer), Arundel Castle (Duke of Norfolk), Bridgwater (Earl of Ellesmere), Castle Howard (Lord Lanterton), Grosvenor House (Duke of Westminster), Hertford House (Sir Richard Wallace), Newnham Paddox (Earl of Denbigh) und Stafford House (Duke of Sutherland). Wenn nun auch, namentlich seit der Manchester Exhibition von 1879, manche hervorragende Bilder einzelner dieser Galerien vortrefflich reproducirt worden sind, so sind dieselben doch in Deutschland fast unbekannt, da sie schwer zugänglich und theuer: 7 sh. 6 d. Die vorliegende Publikation liefert 3 fast gleich

große Blätter in ebenfalls vorzüglicher Ausführung für weniger als die Hälfte des Preises. Der beigegebene Text enthalt Notizen unter Anderem über die Größe, den Zustand, die Herkunft, die etwaigen graphischen Reproduktionen des Originals; bei Porträts aber über die dargestellte Persönlichkeit selbst detaillirte werthvolle Angaben. So wird z. B. das Porträt des Thomas Howard, Earl of Arundel und Surrey, K. G., gemalt von A. v. Dyck und in Stafford House befindlich, förmlich belebt und verständlich durch die ausführlich mitgetheilte Lebens- und Charakterschilderung des Dargestellten. Dankenswerth, wenn auch der Natur der Sache nach bei ihrer Kürze weniger Neues bietend, ist die Einleitung über die erst nach der Regierung der Königin Elisabeth unter Heinrich VIII. und Carl I. entstandenen englischen Kunstsammlungen. Außer dem vorgenannten Porträt enthält die erste Lieferung Raffael's Madonna (Heilige Familie) unter dem Palmbaume in Bridgwater House und das Porträt (Kniestück) von Caroline Counteß of Carlisle von Sir Joshua Reynolds, in Castle Howard befindlich. Die Juni-Lieferung soll Holbein's Christina von Dänemark, Herzogin von Mailand, Murillo's Verlornen Sohn und Greuze's Innocence bringen, die sich in Arundel Castle, beziehungsweise in Stafford und Hertford House befinden. **C. A. Stuhlmann.**

F. **Nordische Volksindustrie.** Eine interessante Auswahl seiner bedeutenden Sammlung von Erzeugnissen nationaler Hausindustrie, wie sie in verschiedenen Distrikten Norwegens noch heute ausgeübt wird, in den meisten aber doch in allmählichem Absterben begriffen ist, hat kurzlich das seit einigen Jahren bestehende Kunstgewerbe-Museum zu Christiania, das sich die Erhaltung und zeitgemäße Fortbildung dieser Gewerbszweige angelegen sein läßt, in einer Kollektion von 20 Tafeln trefflich ausgeführter Photographien unter dem Titel „Norsk Folkeindustri. Förste Samling" veröffentlicht. Es sind Proben von Weißstickereien, silbernen Schmucksachen und Holzschnitzarbeiten, also Beispiele derselben Zweige der Technik, die auch in anderen Gegenden, wie besonders in den unteren Donauländern, im Verein mit der ebenfalls für den häuslichen Bedarf berechneten Töpferei eine oft überraschende Bewahrung guter alter Traditionen und einen reichen Schatz stilvoller Ornamentik aufweisen. Unter den hier publicirten Stücken gilt dies vor Allem von den in ihren Formen eben so mannigfaltigen wie künstlerisch anziehenden, aus in Silberdraht gebogenen einfachen geometrischen Figuren, aus gepreßten kleinen Blechen und aus den zierlichsten Filigrannetzen bestehenden Schmucksachen. Gleich den in ihrer Art nicht minder trefflichen Leinenstickereien sind es durchweg ältere Arbeiten, wie sie gegenwärtig nur noch in entlegenen Dörfern als altvererbter Besitz angetroffen und von Jahr zu Jahr seltener werden, während die ihnen zugesellten, mit nicht geringem technischen Geschick in Holz geschnittenen Füllungen und Gefäße, die von einem in dem Gebirgsthal Ondal lebenden Bauern herrühren, als eine originelle Erscheinung moderner kunstgewerblicher Produktion Beachtung fordern.

Springer's Einleitung zu Bädecker's „Norddeutschland". Es wurde schon an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß das älteste und beliebteste der deutschen Reisehandbücher neuerdings in erfreulicher Weise bemüht ist, den Mangel einer eingehenderen Würdigung der Kunst auszugleichen. Wie zeitgemäß eine solche Vervollständigung der Reiseregeln ist, bedarf nicht spezieller auseinandergesetzt zu werden in einer Zeit, in welcher auch bei Dilettanten Kunstgenuß resp. Kunststudium mindestens einen Nebenzweck der Erholungsreise zu bilden pflegt. In diesem Sinne kann man den Bädecker'schen rothen Bänden zu der Mitarbeiterschaft Anton Springer's nur in jeder Weise gratuliren. Und zwar wird diese letztere zwiefach bethätigt; einmal giebt der Autor kurze orientirende Einleitungen zu den betreffenden Bänden, dann trägt er an den betreffenden Stellen Notizen, Urtheile, vor Allem geschichtliche Ueberblicke über die Bildung der einzelnen Sammlungen nach. Springer's großes Talent für knappe zusammenfassende Orientirungen und Schilderungen ist bekannt und bewährt sich hier wiederum auf das glänzendste. Die kurzlich erschienene neunzehnte Auflage von Bädecker's „Norddeutschland" bringt nun zum ersten Male seine höchst dankenswerthe Einleitung: „Zur kunsthistorischen Orientirung". Indem wir das Reisepublikum darauf besonders aufmerksam machen, sei es uns gestattet, für die folgenden Auflagen einige Ungenauigkeiten anzumerken: Unter den ältesten Denkmälern niedersächsischer Kirchenbaukunst dürfte die Stiftskirche von Gernrode, als eine der wichtigsten Urkunden dieses Stils, nicht wohl unerwähnt bleiben; sie ist schließlich das älteste nachweisbare Denkmal des niedersächsisch-romanischen Stiles. Weiterhin wird der Klosterkirche von Lehnin als einer Ruine und eines gothischen Bauwerkes gedacht; sie ist weder das eine noch das andere. Stilvoll wiederhergestellt, wie sie schon seit Jahr und Tag ist, giebt sie vielmehr das schönste Beispiel eines entwickelten romanischen Baues, das der deutsche Nord-Osten aufzuweisen hat. Die Berechtigung des Terminus: „Uebergangsstil" für solche Bauten hat ja Springer selbst zurückgewiesen. Wahrscheinlich hat das Vorkommen frühgothischer Elemente bei den späteren Bautheilen Veranlassung zu dem Irrthum gegeben. — Auffallend ist ferner, daß die Passion am westlichen Lettner des Naumburger Domes nicht besonders genannt wird, obwohl diese Reliefgruppen noch charakteristischer für die hohe Entwickelung der sächsischen Bildhauerschulen sind, als selbst die Wechselburger Skulpturen. Auch im Text selbst vermißt man die Erwähnung dieses überaus schönen und merkwürdigen Kunstwerkes.

B. Förster.

Nekrologe.

Johann Heinrich Strack †. Mit Strack ist wiederum einer aus dem Kreise derjenigen Architekten Berlins geschieden, welche — wohl weniger durch geniale, ursprüngliche und bahnbrechende Begabung, als Dank ihrer amtlichen Stellung — von entscheidendem Einfluß auf die Gestaltung der baukünstlerischen Physiognomie der deutschen Reichshauptstadt gewesen sind. Geboren am 24. Juli 1805 in Bückeburg als der Sohn des dortigen Hofmalers und Professors Strack, bezog er nach Absolvirung seiner Gymnasialstudien die Berliner Bauakademie. Nachdem er sein Feldmesserexamen abgelegt, kam er in das Atelier Schinkel's und hatte das Glück, unter der Oberleitung des Meisters an mehreren hervorragenden Bauten desselben, z. B. an dem Bau des Palais für den Prinzen Karl und an dem Umbau des Prinz Albrecht'schen Palais, beschäftigt zu werden. Seine Bildung fiel in eine Zeit, als Schinkel die Traditionen der hellenischen Kunst, wie er sie aus kargen Trümmern mühsam zusammenbuchstabirt, durch seine glänzende Phantasie aber desto herrlicher ergänzt hatte, in der nüchternen Hauptstadt Preußens wieder belebte und durch sein edles, feuriges Streben die Mitlebenden enthusiasmirte. Die mächtigen Eindrücke, welche Strack damals empfing, sind für sein ganzes Leben entscheidend geworden, so ausschließlich entscheidend, daß er sich gegen die modernen Renaissancebestrebungen, namentlich gegen ein reicheres Dekorationssystem, eine reichere Flächenbelebung und eine stärkere, auf malerische Wirkung berechnete Profilirung der Bauglieder streng ablehnend verhielt und sich mit zäher Energie im Schinkel'schen Formen- und Ideenkreise bewegte. Wenn der Greis auf die Blüthezeit Schinkel's zu sprechen kam, die er mit durchlebt und mit durcharbeitet hatte, dann flammten seine Augen in jugendlicher Begeisterung auf, und in der Erinnerung an jene Zeit vergaß er gern die herben Angriffe, deren Gegenstand er nicht ohne sein Verschulden besonders in dem letzten Jahrzehnt geworden war.

Strack durchlief in verhältnißmäßig kurzer Zeit alle Stadien der bautechnischen Beamtencarrière. 1838 wurde er Baumeister und übernahm eine Lehrstelle für Architektur an der Artillerie- und Ingenieurschule, 1839 eine solche an der Kunstakademie. 1841 wurde er Professor, 1842 Hofbauinspektor, 1850 Hofbaurath und Mitglied der technischen Baudeputation und schließlich Hof-Architekt und Geheimer Oberhofbaurath; Strack besaß das volle Vertrauen seines Königs, dem er zuerst im Jahre 1845 bei dem von Schinkel begonnenen, dann von Persius und zuletzt von ihm geleiteten Umbau des Schlosses Babelsberg in englisch-gothischem Stile näher trat. Neben vielen anderen Auszeichnungen und Würden schmückte ihn der höchste Orden, welchen man in Preußen an Männer der Kunst und Wissenschaft verleiht, der Orden pour le mérite.

Strack ist auf allen Gebieten der Architektur thätig gewesen. Von seinen Kirchenbauten hat Berlin die gothische Petrikirche und die Andreaskirche, von Palastbauten das kronprinzliche Palais (Umbau) aufzuweisen. Eine seiner glücklichsten Schöpfungen ist das Raczynski'sche Palais und die mit diesem durch Arkaden verbundenen Ateliers, eine Anlage, in welcher sich Strack's feiner Sinn für gefällige Gruppirung auf das glücklichste bekundet. Auch auf dem Gebiete des Villenbaues, dem die nächsten Schüler Schinkel's als einem von dem Meister fast gar nicht betretenen Felde eine besondere Aufmerksamkeit zuwendeten, hat sich Strack hervorgethan. Die Villa Borsig in Moabit ist das Muster eines vornehmen, eleganten Landhauses. Strack's Talent war überhaupt mehr auf das Gefällige und Anmuthige als auf das Erhabene und Imponirende gerichtet. Die Petrikirche ist in ihren Details reizlos und nüchtern und trotz ihres hohen Thurmes keineswegs von ehrfurchtgebietender Wirkung. Die Nationalgalerie leidet an derselben Nüchternheit und Trockenheit der Formen, und das gewaltige Treppenhaus verfehlt schon deshalb seine Wirkung, weil es in keinem Verhältniß zu den Dimensionen des ganzen Baues steht. Ebensosehr ist trotz ihrer kolossalen Höhe der Effekt, welchen die Siegessäule auf dem Königsplatze hervorzurufen bestimmt war, durch das krasse Mißverhältniß zwischen Schaft, Kapitäl und Sockel in das Gegentheil umgeschlagen. Strack's letzte Arbeit war die Brücke vor dem Hallischen Thor und damit verbunden zwei monumentale Gebäude auf jeder Seite des Zuganges zum Belle-Allianceplatz, welche diesen reich mit Statuen geschmückten Platz höchst wirkungsvoll abschließen. Strack war überhaupt im Privatbau glücklicher als in seinen Staatsbauten. Auch die Borsig'sche Fabrik, ein Backsteinrohbau vor dem Oranienburger Thor, legt durch die praktische Anordnung der verschiedenen Räume und durch die charakteristische Gestaltung der Façaden ein Zeugniß dafür ab.

Strack ist auch vielfach literarisch thätig gewesen. Mit Friedrich Eduard Meyerheim gab er 1834 eine Reihe „Architektonischer Denkmäler der Altmark Brandenburg" nach eigenen Aufnahmen heraus. Von großem Werthe ist seine archäologisch-bautechnische Untersuchung über „Das altgriechische Theatergebäude" (1849), die er später noch durch seine im Jahre 1862 erfolgte Wiederauffindung des Dionysostheaters am Fuße der Akropolis von Athen ergänzen konnte. Mit Stüler gab er „Vorlegeblätter für Tischler", mit Gottgetreu das „Schloß Babelsberg" und mit Hitzig eine Reihe von Vorbildern für den „inneren Ausbau von Wohngebäuden" heraus. In seiner Stellung als Leiter hervorragender Staatsbauten war er selbstverständlich auch von großem Einfluß auf das dem Baugewerbe dienende Kunsthandwerk. Maler, Tischler, Stuckateure, Kunstschlosser u. s. w. mußten sich alle dem dekorativen System unterordnen, welches er sich im Laufe seiner langen Bauthätigkeit geschaffen hatte. Jede ungebrochene Farbe, jedes kräftig wirkende Profil war ihm zuwider. Zierlich, bescheiden und zurückhaltend wie seine ganze Persönlichkeit war auch seine künstlerische Richtung, die sich gegenüber dem energischen Auftreten des modernen Kunstgeistes nicht mehr zu behaupten vermochte. Symbolisch war jene, zum Theil aus dem Beamtenthum erwachsene Richtung schon kurze Zeit vor dem Tode Strack's, der am 14. Juni erfolgte, mit der Auflösung der technischen Baudeputation zu Grabe getragen worden. Die Errichtung der Akademie für das Bauwesen bezeichnet den Sieg jenes modernen Geistes, mit dem sich Strack nicht mehr befreunden konnte.

A. R.

Eugen Adam †. Wieder ist eines der Mitglieder der berühmten Künstlerfamilie Adam aus dem Leben geschieden. Eugen Adam, der am 4. Juni zu München verstarb, war am 22. Januar 1817 ebendaselbst geboren, erhielt den ersten Unterricht in der Kunst von seinem Vater Albrecht und bildete sich unter dessen strenger Führung zu einem Künstler heran, der mit Vorliebe das Soldatenleben in Krieg und Frieden und die Sitten und Gebräuche malerischer Volksstämme in der sie umgebenden Natur und in ihren Wohnsitzen schilderte, außerdem auch Scenen aus dem Jagdleben mit Vorliebe zum Gegenstande seiner Bilder wählte.

Während der Jahre 1844 bis 1847 durchwanderte er Ungarn, Croatien und Dalmatien und sammelte Hunderte von werthvollen Studien von Land und Leuten. Beim Ausbruche des Aufstandes in der Lombardei und Venetien von 1848 eilte Eugen mit seinem Vater nach Oberitalien und folgte der kaiserlichen Armee im Hauptquartier zu allen Kämpfen. Als der Friede längst wiedergekehrt, hielten zahlreiche Aufträge den Künstler noch bis zum Jahre 1856 im Lande fest, wo er bald in Venedig und Mailand, bald in Turin und Florenz längeren Aufenthalt nahm. Was er dort, namentlich in den beiden ersten Jahren seines Aufenthaltes an Terrainskizzen und Figurenstudien mit unermüdlichem Eifer gesammelt, wurde vom Vater und vom Bruder Franz in zahlreichen größeren und kleineren Bildern verwerthet. — Eugen Adam war nicht nur ein trefflicher Figurenzeichner, er besaß auch eine ganz besondere Geschicklichkeit für charakteristische Schilderung landschaftlicher und architektonischer Lokalitäten, und sie ist es, welche auch seinen Arbeiten aus dem Kriege von 1870—71 so hohen Werth verleiht.

Der Verstorbene war ein außerordentlich fruchtbarer Künstler. Seine zahlreichen Pferdeporträts und viele kleinere Aquarelle aus dem Soldatenleben gingen zumeist nach Oesterreich, wo der Name Adam noch aus den Zeiten der Kriege zu Anfang dieses Jahrhunderts einen guten Klang hat. All' seinen Arbeiten ist treue Naturbeobachtung und sorgfältigste Ausführung eigen.

Zu des Künstlers Ruhm aber trugen besonders sein: „Manöver unter Kommando des Kaisers Franz Josef von Oesterreich auf der Haide von Malpensa" (Eigenthum des Grafen Giulay zu Wien), zwei Darstellungen aus der „Einnahme des Forts von Malghera nächst Venedig" (Eigenthum des Kaisers Franz Josef), „Der verwundete Soldat auf dem Schlachtfelde zu Solferino" (in der Neuen Pinakothek in München) und ein „Reitergefecht zwischen österreichischen und piemontesischen Dragonern" bei. — Vielen Blättern des von seinem 1874 verstorbenen Bruder Julius lithographirten Werkes: „Erinnerungen an die Feldzüge der österreichischen Armee 1848 und 1849" liegen Zeichnungen von Eugen Adam zu Grunde.

Carl Albert Regnet.

Todesfälle.

H. B. **Josef Moritz Vallette**, einer der tüchtigsten jüngeren französischen Holzschneider, geb. 1852 zu Toulouse, ein Schüler von Pannemaker, ist am 10. Juni in Paris gestorben. Er war namentlich Mitarbeiter des „Monde illustré", der „Gazette des Beaux-Arts" und der „Illustration".

Kunstgeschichtliches.

W. L. **Ueber die Kompositionen des Frieses von Phigalia** enthalten die „Berichte der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, philologisch historische Klasse" einen in der öffentlichen Sitzung am 23. April durch Prof. Overbeck vorgelegten Aufsatz von Dr. Konrad Lange, der, auf genauen an den Originalen vorgenommenen Messungen beruhend, die Frage nach der Komposition dieses bedeutenden Reliefffrieses in allen Hauptpunkten, ja wie uns bedünken will auch in den Einzelheiten zum endgültigen Abschluß bringt. Wenn man bisher geneigt war, die durch Ivanoff gegebene Anordnung allgemein zu acceptiren, so zeigt Lange, dem wir vor Kurzem eine tief einschneidende Untersuchung über die Komposition der Giebelgruppen zu Aegina zu danken hatten, daß die Arbeit seines Vorgängers hauptsächlich deshalb auf Bedenken stößt, weil er nicht nach den Originalplatten, sondern nach den Gypsabgüssen gearbeitet hat. Er konnte daher nicht zu völlig richtigen Schlußfolgerungen kommen, und indem Lange uns in den Gang seiner ungemein scharfsinnig geführten Untersuchung einweiht, weiß er uns von der zwingenden Nothwendigkeit seiner Aufstellungen zu überzeugen. — Der Verfasser geht von der Thatsache aus, daß der Tempel von Phigalia bei seiner gegen allen griechischen Brauch angenommenen, nur durch Terrainverhältnisse und wahrscheinlich durch die Rücksicht auf ein älteres Heiligthum zu erklärenden Orientirung von Nord nach Süd eines Einganges von der Ostseite bedurfte, auf welche das Götterbild gerichtet sein mußte. Diese in der That in der östlichen Langseite vorhandene Thür, deren Ursprünglichkeit er gegen Blouet und Ivanoff auf das ausdrückliche Zeugniß Cockerell's hin vertheidigt, gewinnt aus dem von ihm beigegebenen Grundriß ihre Erklärung. Sie öffnete sich direkt in das Sanktuarium des Tempels, in welchem das Götterbild so aufgestellt war, daß es auch dem von der Südseite her Eintretenden zwischen der mittleren korinthischen Säule und der schräg gestellten Ecksäule der westlichen Reihe sichtbar wurde. Daß diese Mittelsäule mit dem eigenthümlichen korinthischen Kapitäl wirklich an dieser Stelle vorhanden war und die Cella von dem Sanktuarium trennte, stellt Lange mit Recht als eine unanfechtbare Thatsache hin. Nun gelangt er weiter durch scharfsinnige Kombination zur sicheren Bestimmung der Stelle für die wichtigste Platte des Frieses, welche Apollo und Artemis auf ihrem Zweigespann darstellt und den Amazonenfries von der Kentauromachie trennt. Er giebt ihr die vorletzte Stelle an der westlichen Langseite gegen die Nordecke hin, und zwar aus dem triftigen Grunde, weil der durch die Ostthür in das Sanktuarium Eingetretene, wenn er vor dem Götterbilde stand, mit der ersten Seitenwendung des Blickes gerade diese Stelle des Frieses traf. So stellte sich ihm sofort der geistige Mittelpunkt der Komposition vor Augen und verband sich in naturgemäßer Weise mit dem Eindruck des Tempelbildes. Von diesem festen Punkte aus geht nun der Verfasser an die Rekonstruktion des ganzen Frieses, indem er zunächst den beiden größten Platten die Mitte der Schmalseiten vindicirt, dann durch scharfsinnige Berechnung die Eckplatten feststellt und endlich jeder einzelnen Platte mit einer fast absoluten Evidenz ihren Platz anweist. Daß mehrere dabei nach subjektivem Ermessen vertheilt werden, kann das Gesammtergebniß nicht beeinträchtigen, zumal die für diese untergeordneten Punkte aus dem künstlerischen Gefühl hergenommenen Gründe nicht minder zwingend sich erweisen. Somit gebührt Lange der Ruhm, durch eine mit großem Scharfsinn geführte Untersuchung uns über die Komposition eines der bedeutendsten Werke der griechischen Blüthezeit den endgültigen Aufschluß gebracht zu haben. Diese schöne Arbeit darf ohne Frage zu den glücklichsten Ergebnissen der heutigen Alterthumsforschung gerechnet werden. Eine kleine Darstellung des Frieses in der neuen Anordnung ist auf einer lithographirten Tafel beigegeben.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Münchener Kunstverein.** Eduard Grützner hat wieder ein köstliches Bild ausgestellt, ein Seitenstück zu seinem „Jägerlatein". Die Scene spielt in einem Dorfwirthshause im Gebirge, in welchem eine Gesellschaft von Stammgästen um den Tisch sitzt. Den Mittelpunkt derselben bildet ein offenbar norddeutscher Sonntagsjäger, somit ein Landsmann des Künstlers. Dieser Herr ist aber keine neue Auflage des weltbekannten Hrn. v. Stritzow, sondern ein strammer, für die Jagd in den bayerischen Kalkalpen nur etwas gar zu elegant ausgestatteter Herr mit nagelneuem Hut, grünem Sammetrock, dito Hosen und gleichfarbigen Handschuhen. Mit beiden Händen hält er einen ebenso neuen prächtigen Lancaster zwischen den Knieen und lauscht dazu aufmerksam den Worten eines ihm gegenübersitzenden alten Jägers, der mit voller Ueberzeugung spricht und mit keiner Miene den Schalk verräth, der ihm im Nacken sitzt. Unser Sonntagsjäger aber ist ein Mann von Welt und hilft sich so gut wie möglich aus der Affaire mit einem überlegenen Lächeln. In den Mienen der anderen Zuhörer, so wie der mitleidig auf den eleganten Gast herablächelnden Kellnerin ist unschwer zu lesen, wie es um die Wahrheitsliebe des alten Jägers bestellt ist. Die Charakteristik erweist sich in diesem neuesten Bilde des trefflichen Meisters entschieden feiner, sein Humor harmloser als in seinen früheren Arbeiten. Wenn wir ein Bedenken aussprechen sollten, so beträfe dasselbe die Gruppirung der Gäste um den Tisch, die in dieser Weise räumlich nicht gut möglich ist. — Schärfer ist der Humor in Weiser's vornehmen Kavalieren, die beim Austritte aus einer Privatgalerie sich darüber berathen, welches „Trinkgeld" sie dem hübschen Stubenmädchen geben sollen, die ihnen als Führerin gedient hat. Von Jan Chelminski sah man ein treffliches Reiterporträt und von Carl Otto eine Scene am Hofe Ludwig's XV. „Die Damen des Adels huldigen der jungen Dauphine Marie Antoinette in Gegenwart des Dauphin und zahlreicher Kavaliere." Was Otto brachte, ist aber nicht eine wirkliche Scene am Hofe, sondern eine solche von Schauspielerinnen von einem Theater dritten Ranges dargestellt, wobei die lebensgroßen Figuren doppelt störend wirken. — Für die neue griechische Kirche in London ist ein großes Altargemälde von Professor Ludwig Thiersch bestimmt: „Christus segnet die Kinder". In der Mitte sitzend, hält Christus ein Kind auf dem Schooße und legt einem anderen die Hand auf's Haupt, während von beiden Seiten Mütter an ihn herantreten und ihm ihre Kinder bringen und die Apostel im Hintergrunde stehen. Das Bild ist in Komposition und Zeichnung meisterhaft, auch trefflich gemalt. Ueberraschend wirkt die reiche Mannigfaltigkeit der Typen. Daß die vergoldeten Heiligenscheine unser nicht daran gewöhntes Auge stören, kann nicht geleugnet werden, doch fordert der griechische Kultus dieselben. — Unter den zahlreich ausgestellten Bildnissen nahm das einer jungen Dame von M. Manuel einen hervorragenden Platz ein und gewann den Beschauer sofort durch eine unge-

wöhnliche Noblesse der Technik und den Ausdruck schlagender individueller Lebenswahrheit. — Aus dem Nachlasse Julius Lange's waren 39 Arbeiten ausgestellt, darunter vollendete Oelbilder neben Studien, wie sie der Künstler in seinem reichen Leben gesammelt. Ersehen wir aus dieser verhältnißmäßig kleinen Sammlung schon, wie reich der Quell einst strömte, so erfreuen uns zugleich im Einzelnen Bilder, die sich als Schöpfungen von hohem Kunstwerthe erweisen. Das Bild „Auf den Trümmern der Kaiser-Garten" von Ferdinand Knab spricht durch echt poetische Auffassung und Leuchtkraft der Farbe sehr an. Höchst lehrreich und zugleich künstlerisch wirksam waren 29 Naturstudien E. Berninger's aus Algier, theils in Oel, theils in Aquarell ausgeführt; der Künstler versteht es, durch wenige Striche und Farbentöne malerischen Reiz und zugleich das Charakteristische der Natur, Menschen, Thier- und Pflanzenwelt, wiederzugeben. Eine „Partie am Vierwaldstädter-See" von J. G. Steffan zeigt wieder in jedem Pinselstrich den rastlos nach dem Höchsten strebenden, fein beobachtenden und nicht minder gewissenhaften Künstler, der mit lobenswerther Energie der Versuchung widersteht, der Mode mit ihren Ausschreitungen zu huldigen. Dieselben Pfade mit ihm wandelt Philipp Roeth, der gleich ihm sich die Natur und die größten Meister der älteren Schulen zum Vorbild wählt. — Von plastischen Werken mag die Büste des k. Generalstabs-Arztes v. Nußbaum von Jos. Echteler rühmend genannt werden.

H. B. **Die Ausstellung des Cercle des arts libéraux zu Paris**, dieses unter der Präsidentschaft von Berne-Bellecour stehenden Vereines, in der Rue Vivienne, gestaltete sich durch die Beiträge der Mitglieder, die günstige Beleuchtung und die geschmackvolle Anordnung des Ganzen zu einem Salon im Kleinen. Viele dort fehlende tüchtige Künstler sind hier wohl vertreten. Berne-Bellecour ging mit gutem Beispiele voran und stellte zwei Bilder aus dem Feldzuge von 1870—71, den „Vorgeschobenen Artillerieposten" und „Vor dem Lager", sowie zwei markige männliche Porträts aus; Bellangé steuerte eine „Episode von Montebello" und das Aquarell „Ein Grenadier von Magenta" bei, Detaille seinen köstlichen „Piper du 42me Highlanders", Roybet „Eine Partie Landsknechte", Veyrassat „Pferde" und Jules Garnier einen „Deutschen Soldaten aus dem XV. Jahrhundert". Clairin's „Spanischer Balkon" erinnert in der Gruppirung an den „Festtag in Venedig" von Blaas, für das Aquarell wählte er ein „Motiv aus Algier". Puvis de Chavannes sandte eine „Weinlese", Henner ein Frauen- und ein Kinderporträt, eine düster gehaltene „Landschaft" und eine „Studie", Feyen-Perrin die große Skizze zu seinem Gemälde vom diesjährigen Salon, „Rückkehr vom Fischfang", Allongé drei Landschaften, und Leon Barillot eine „Ansicht der Dünen von Ault". Ein Knabenporträt auf blauem Hintergrunde von Bastien-Lepage überraschte durch die sorgfältige Behandlung, Butin's Marine „Die Welle" ist dagegen fast zu keck auf die Leinwand geworfen; Duez' „Jetée von Trouville" gerieth besser als sein „Frühling" und der „November". Selbst von Ribot, welchen Krankheit vom Salon fern hielt, fanden wir hier einen dunkelschattirten „Studienkopf" vor, und von Ranvier eine nackte rothhaarige Frauengestalt „Regrets", sowie einen „Studienkopf". Das Thierstück repräsentiren Herrmann-Leon's „Hunde bei der St. Hubertusmesse" und dessen „Kühe bei Morgenbeleuchtung", die Wanddekoration Mazerolle's für ein Pariser Hotel bestimmte Panneaux und Luise Abbema's Pendants „Wasservögel" und „Seefische". Im Genrebilde glänzt zunächst Stevens' „Porträt", zwei junge Damen, welche prüfend vor der Staffelei stehen; Frappa, Bouvin und Sain führen in das Kloster oder belauschen die Bettelmönche auf ihrem Rundgange mit köstlichem Humor, Raffaeli erkor sich einen „Lumpensammler mit seinem Hunde" zum Vorwurfe. Für eine Ausstellung im engeren Kreise ist die Auswahl merkwürdig groß und reichhaltig. Die Bildhauerarbeiten sind dürftiger vertreten. Boisseau's Marmorgruppe „Gefangener Amor", eine Marmorbüste „Estelle" und eine stehende, keck entworfene „Mignon" zählen zu dem Besten darunter. Ringel stellte ein „Haupt Johannis des Täufers" und eine stark geschmeichelte Porträtbüste der hagern Sarah Bernhardt, diese selbst die Büste von Luise Abbema aus.

* **Am belgischen Unabhängigkeitsfeste**, welches vom 18. Juli bis 22. September in den Hauptstädten des Landes begangen wird, hat selbstverständlich auch die Kunst ihren Theil. Das Programm kündigt darüber Folgendes an: 1. August in Brüssel Eröffnung des Palastes der schönen Künste und der belgischen historischen Kunstausstellung 15. August in Gent Eröffnung der Kunstausstellung; in Brüssel Künstlerfest.

B. **Der Württembergische Kunstverein**, welcher im vorigen Jahre einen Theil seines Ausstellungslokals versuchsweise mit Oberlicht versehen ließ, hat nach dem günstigen Erfolge, den er damit erzielte, nunmehr diese erfreuliche Neuerung auf sämmtliche Räume ausgedehnt, so daß endlich eine gute Beleuchtung für Bilder gewonnen ist, woran es in Stuttgart nur allzu lange fehlte. Allerdings ist das Lokal klein und niedrig und läßt daher den Neubau eines größeren, das sich auch für umfangreichere Werke eignen würde, noch immer sehr wünschenswerth erscheinen. Einstweilen wollen wir uns aber dieser Verbesserung erfreuen. Neben einigen älteren Bildern aus dem Privatbesitz kamen letzthin u. A. zur Ausstellung gute Porträts von Gaupp, einem Schüler Piloty's, und von H. Läpple, treffliche Landschaften von Riedmüller und Ludwig und eine lebendig komponirte „Scene aus der Belagerung von Stralsund" von E. Häberlin.

Vermischte Nachrichten.

E. v. H **Im L. A. Riedinger'schen Etablissement in Augsburg** war kürzlich eine galvanoplastisch hergestellte Figurengruppe zu sehen, welche für den Kopfbau des großen Eingangs-Vestibüls am neuen Anhalter Bahnhof in Berlin bestimmt ist. Die vom Bildhauer Brunow in Berlin erfundenen und ausgeführten Modelle repräsentiren Tag und Nacht: Den Tag als kräftigen Mann, wie er soeben erwacht, die Augen mit der Hand vor dem blendend hervortretenden Tagesgestirn schützt, und die Nacht als schlummernde weibliche Gestalt, deren zartere Formen größtentheils mit schönem Faltenwurf verhüllt sind. Die in dreifacher natürlicher Größe dargestellten Figuren lehnen sich an die zwischen ihnen angebrachte große Uhr, deren Zifferblatt 2 m. Durchmesser hat. Die Nacht wiegt 32 Ctr., der Tag 35 Ctr. incl. der Eisenversteifung und Hinterfüllung mit leichtflüssigem Metall. Zu der Ausführung, die eine Arbeitszeit von dreiviertel Jahren beanspruchte, dienten Hohlformen in Gyps, die mit einer für Säuren unangreifbaren Masse getränkt wurden. Die elektrische Leitungsfähigkeit der Oberfläche wurde durch Metallpulver erzielt. Bei der Zusammensetzung wurden die einzelnen Stücke an ein schmiedeeisernes Gerippe geschraubt, die Näthe verbunden und Alles mit flüssigem Metall gefüllt, in das auch die Eisenverbindungstheile vollständig eingegossen sind. Zum Schlusse kamen die ganzen Figuren in ein großes Bad, in welchem sie eine starke nachmalige innere und äußere Verkupferung erhielten. Es ist dies die erste Gruppe von solchem Größenverhältnisse, welche in dieser Technik ausgeführt wurde; sie übertrifft selbst die auf dem Pariser Opernhause befindlichen Pegasusgruppen nicht nur durch ihre Dimensionen bedeutend, sondern auch durch die saubere und kunstgerechte Behandlung; jene sind nur in großer Entfernung zu wirken im Stande. Allerdings kommen die Kosten dieses Verfahrens bei wirklich kunstgerechter Behandlung beinahe so hoch zu stehen, wie die Ausführung im Guß; aber dasselbe empfiehlt sich durch die außerordentliche Treue der Reproduktion. Das Riedinger'sche Etablissement ist jetzt fast an jedem größeren Monumentalbau in Deutschland durch irgend ein gediegenes Erzeugniß betheiligt. Neuerdings sind in demselben mehrere Beleuchtungs- und Auszierungsgeräthe für das neue Frankfurter Theater in der Vollendung begriffen, unter welchen besonders der Kronleuchter zu nennen ist.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 1. Juni 1880. Der Vorsitzende Herr Curtius legte die eingegangenen Schriften vor: Foucart, inscriptions d'Orchomène; ders., inscr. d'Eleusis; Helbig, capellatura all' epoca Omerica; Martorell, apuntes archaeologicos; Mittheilungen des archäol. Instituts in Athen, V. Band 1. Heft; das Kuppelgrab bei Menidi, herausgeg. vom Athenischen Institut. — Hierauf sprach Herr Curtius über die Resul-

tate seiner letzten Reise; mit Rom beginnend, erwähnte er, daß der Kopf des bekannten sog Aristoteles im Palazzo Spada sich als gar nicht zu der Statue gehörig, auch aus anderem Marmor gefertigt, erweisen lasse; er berichtete hierauf über die im Orto botanico aufgestellten, bei der Villa Farnesina neu ausgegrabenen Wanddekorationen, vornehmlich über die Gemälde eines langen Saales, dessen Wände durch Kanephoren in Felder getheilt, mit Landschaften und darüber mit einem Friese geschmückt sind, der in zwölf Streifen ebenso viele höchst realistische Darstellungen der vita forensis giebt, indem jeweilig links eine Störung der öffentlichen Ruhe, rechts die gerichtliche Verhandlung darüber dargestellt ist. — Darauf legte er den die letzten Ausgrabungen umfassenden Plan von Olympia vor und sprach über den durch neueste Funde glücklich ergänzten Hippodameiakopf, sowie namentlich über die Gebäude im Westen der Altis, wo er den ursprünglichen Sitz der Mantia von Olympia sowie die Wohnstätten der priesterlichen Beamten nachzuweisen suchte. — Herr Hauck sprach über seine Theorie der „horizontalen Curvaturen", indem er mehrere gegen dieselbe erhobenen Einwände widerlegte und die am Poseidon-Tempel zu Pästum beobachteten Thatsachen als neue Bestätigungen für dieselbe geltend machte. Seine Theorie bringt die ausschließlich an dorischen Tempeln beobachteten Curvaturen in Zusammenhang mit der durch den Ecktriglyphen-Konflikt veranlaßten Verjüngung der äußersten Säulenzwischenräume. Diese letztere hatte eine so ungewohnte Gesammterscheinung zur Folge, daß dadurch das Bedürfniß erweckt wurde, das gestörte perspektivische Gleichgewicht dadurch wieder herzustellen, daß man — entsprechend der dem perspektivischen Bewußtsein geläufigen subjektiven Erscheinungsform — mit dem verjüngenden Abfallen der Breitendimensionen ein gleichzeitiges Abfallen der Höhendimensionen nach rechts und links korrespondiren ließ. — Herr Mommsen legte Tafeln in Farbendruck nach großen Mosaiken vor, die ein Privatgrab größter Ausdehnung in Nordafrika schmückten; Jagd und Landleben bilden den Gegenstand der reichen Darstellungen, die nach den erklärenden Beischriften von ihm nach 350 n. Chr. datirt wurden. — Herr Bormann zeigte ein im vorigen Jahre bei Regensburg gefundenes und im Besitze von Herrn Schwarzenberg in Potsdam befindliches Fragment eines sogenannten Militärdiploms. Der Vortragende erläuterte diese Klasse von Denkmalern der römischen Kaiserzeit, indem er das besonders schön erhaltene Exemplar, das der Königl. Bibliothek zu Berlin gehört, vorlegte und über dasselbe einige neue Bemerkungen machte. Bei dem aufgefundenen Stück fehlen mit der einen Tafel die Namen der sieben Zeugen; die Fassung der Urkunde selbst läßt sich fast vollständig herstellen. Sie ist im Jahre 153 n. Chr. für einen mit seiner Frau genannten gemeinen Soldaten der ala secunda Flavia militaria pia fidelis ausgestellt, die in dem damals von dem Prokurator Ulpius Victor verwalteten Raetien stand. — Endlich sprach Herr Lessing über ein von ihm aufgefundenes Stück Zeug, das, mit drei verschiedenen Modeln bedruckt, den vom Adler geraubten Ganymed darstellt und, da es der Sassaniden-Zeit angehört, das älteste erhaltene Beispiel der erwähnten Technik ist.

∴ **Die Königliche Akademie der Künste in Berlin** hat beschlossen, für die Ausstellung des Jahres 1886 neben dem gewöhnlichen Katalog einen mit Facsimile-Abbildungen illustrirten Katalog, nach Art desjenigen der Royal Academy in London, herauszugeben. Diese Abbildungen sollen in der Weise beschafft werden, daß die an der Ausstellung betheiligten Künstler von denjenigen ihrer Werke, welche sie in den illustrirten Katalog aufgenommen zu sehen wünschen, eine Zeichnung auf glattem weißen Papier, womöglich Federzeichnung, an die Akademie einsenden; die Vervielfältigung wird dann durch irgend eins der jetzt üblichen mechanischen Reproduktionsmittel bewirkt werden. Die Auswahl behält sich die Akademie vor. Die Künstler, deren Einsendungen Annahme finden, erhalten ein Exemplar des illustrirten Kataloges auf besonderem Papier gratis, ihre Zeichnungen werden ihnen auf Wunsch zurückgesandt.

Denkmal für Corot. Zu Ville d'Avray, in der Nähe des freundlichen Landsitzes, welchen der Meister einst bewohnte, wurde am 27. Mai von einer großen Anzahl seiner Verehrer das dem Andenken J. B. C. Corot's gewidmete Denkmal enthüllt. Dasselbe ist von der Hand des Bildhauers Geoffroy de Chaume in weißem Marmor gemeißelt und besteht in einer auf abgestuftem Sockel sich erhebenden Stele, welche die Büste des Verewigten trägt. Der Unterstaatssekretär im Ministerium der schönen Künste, Hr. Turquet, leitete die Feier. Unter den gehaltenen Vorträgen erwähnen wir ein Gedicht von François Coppée: „Die Nymphe von Ville d'Avray an Corot's Denkmal", welches eine der Künstlerinnen des Théatre français recitirte.

B. **Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen** hat aus seinem Fond für öffentliche Zwecke auf der vierten Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Düsseldorf drei Gemälde im Gesammtbetrage von dreißigtausend fünfhundert Mark angekauft, nämlich „Scene aus dem Bauernkrieg" von Fritz Neuhaus für 8500 Mk., „Zur Untersuchung" von Eduard Schulz-Briesen für 12,000 Mk. und „Aegyptischer Harem" von Adolf Seel für 10,000 Mk. Ueber die Bestimmung, welche diese Bilder erhalten sollen, wird später ein Beschluß erfolgen. Als Prämienblatt zur Vertheilung an die Aktionäre des Kunstvereins für das Jahr 1885 wurde der „Früchtekranz" nach Rubens bei dem Kupferstecher Vogel in München bestellt.

∗ **Monumente für russische Dichter.** Der Beginn der neuen Aera in Rußland kündigt sich u. A. auch durch den Ausbruch des Denkmal-Fiebers an. Nachdem kürzlich Puschkin in Moskau sein Denkmal erhalten, haben sich nun für Lermontoff und Gogol Komités gebildet, um auch deren Andenken in Stein und Erz zu verewigen.

Vom Kunstmarkt.

W. **Die Versteigerung des Kupferstichkabinets C. Schlösser** durch Prestel in Frankfurt a. M. hat, wie vorauszusehen, eine ungemeine Anziehungskraft auf wohl dotirte öffentliche Sammlungen und reiche Privatsammler ausgeübt. Es sind auch durchweg hohe Preise erzielt worden, zu denen freilich Schönheit, Seltenheit und tadellose Erhaltung der Blätter im richtigen Verhältnisse standen. Die gewissenhafte Redaktion des Kataloges kann sich das glänzende Resultat auch mit zum Verdienste anrechnen. Wir geben einen kleinen Auszug aus der Preisliste, indem wir nur diejenigen Nummern citiren, die 1000 Mk. erreicht und überschritten haben:

Nr.		Mark.
16.	Jac. de Barbarj, H. Familie	1000
73.	Bocholt, Madonna. P. 41	1550
205.	Dürer, Ritter, Tod und Teufel. B. 98	1310
232.	—— Triumphwagen, Holzschn.	1999
335.	Lukas v. Leyden, Virgilius. B. 136	1001
429.	Marc-Anton, Christus bei Simon. B. 23	1001
435.	- - H. Cäcilia. B. 116	1600
440.	—— Urtheil des Paris. B. 245	2901
446.	—— Die drei Grazien. B. 344	1350
450.	—— Die Kletterer. B. 487	2000
509.	Rembrandt, Hundertguldenblatt. B. 74	4100
512.	—— Ecce homo. B. 77	1001
513.	—— Die drei Kreuze. B. 78.	3000
527.	—— Tod der Maria. I. B. 99	3400
530.	—— Hieronymus. B. 104.	1920
551.	—— Das französische Bett. B. 186	1210
552.	—— Eulenspiegel. B. 188	1000
565.	—— Die Landschaft mit drei Bäumen. B. 212.	1710
566.	—— Der Milchmann. B. 213	1300
572.	—— Die Hütte. B. 225	1500
575.	—— Die beiden Alleen. B. 230	2000
598.	—— Uytenbogaerd. B. 279	1371
601.	—— Der Goldwäger. B. 281	1400
603.	—— Bürgermeister Six. B. 285	1501
658.	Schongauer, Maria im Hofe. B. 32	1605
659.	—— Tod der Maria. B. 33.	5010
660.	—— Krönung derselben. B. 72	1550
663.	—— Ornament. B. 113	2200
1136.	R. Morghen, Das Abendmahl	6220
1139.	—— Aurora.	1340

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Hauser, Alois, Styllehre der architektonischen Formen der Renaissance. Mit 100 Originalholzschnitten. 176 S. gr. Lex. 8. Wien, Hölder. Mk. 4 —.

Semper, Hans, Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Wirkens; mit Benutzung der Familienpapiere. 35 S. gr. Lex. 8. Berlin, S. Calvary & Co. Mk. 1 50.

Zeitschriften.

Revue des Arts décoratif. No. 3.
La peinture décorative: P.-V. Galand, von G. Duplessis. — L'exposition des dessins de décoration des maitres anciens au Musée des arts décoratifs, von A. Baignières. — La manufactures de Sèvres, et le récent arrêté sur les porcelaines de rebut, von Ed. Garnier. — Bulletins de l'Union centrale et du Musée des arts décoratifs.

The Portfolio. No. 126 u. 127.
Cambridge. VI: King's College, von J. W. Clark. (Mit Abbild.) — The lion in ancient art, von E. L. Seeley. (Mit Abbild.) — Etchings from pictures by contemporary artists: Michael Munkacsy, von Hamerton. (Mit Abbild.) — Cambridge: The further history of King's College, von J. W. Clark. — The lion in mediaeval and renaissance art, von E. L. Seeley. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-arts. No. 276 u. 277.
Philosophie du curieux, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — Le salon de 1880, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Velasquez, von Paul Lefort. (Mit Abbild.) — La sculpture au salon, von O. Rayet. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de Viollet-le-Duc, von Paul Gout. (Mit Abbild.) — Louis David, compte rendu de l'ouvrage de M. Jules David, von Louis Gonse. (Mit Abbild.) — Les dessins d'ornement au musée des arts décoratifs, von Clément de Ris. (Mit Abbild.) Exposition rétrospective de Turin, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Journal du voyage du cavalier Bernin en France, von L. Lalanne.

The Academy. No. 423—427.
Lectures on Art, by H. Weekes; von E. F. S. Pattison. — English water-colours at the Burlington Club, von Fr. Wedmore. — Archaeological discoveries in Piedmont, von F. Barnabei. — Synopsis of the contents of the British Museum. Department of Coins and Medals. A guide to the Select Greek and Roman Coins exhibited in Electrotype, von Lenormant. — The Black and-white exhibition, von C. Monkhouse. — Compte-rendu de la Commission Impériale Archéologique pour l'année 1877 (St. Petersburg), von A. S. Murray. — Archaeological discoveries in Liguria, von F. Barnabei.

L'Art. No. 285—289.
Quatrième exposition nationale italienne des beaux-arts, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — L'art japonais, III., von Le Blanc du Vernet. (Mit Abbild.) — Chandelier italien de la fin du XVIe siècle, von Godard Faultrier. (Mit Abbild.) — L'art algérien, von L. Enault. — Les récompenses du salon de 1880. — La maison d'un artiste au XIXe siècle, von E. de Goncourt. — Le salon de 1880: la sculpture, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Pro patria, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Grand prix de Florence fondé par le journal „l'Art". — Le salon de 1880: les étrangers, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — La société d'encouragement des beaux-arts de St. Pétersbourg, von J. Mazerat. — Le salon de Nancy, von Ch. Cournault. — Edouard Blanchard, von H. Cazalis. — Le salon de 1880: les tableaux de genre, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Exposition de la Société des Amis des Arts de Marseille, von L. Brès. — Les expositions de Düsseldorf, von L. Picard. — Le salon de 1880: art monumental — oeuvres diverses, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — L'art Khmer, von E. Soldi. — Une oeuvre inédite de Jean Bullant ou de son école. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 11.
Le salon de Paris, artistes belges: la peinture, von Ch. Gounault. — Du bas-relief, von H. Jouin. — Les grandes eaux-fortes de Rembrandt.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 177 u. 178.
Ueber einige Benennungen mittelalterlicher Gewebe, von Karabacek. — Antike Gläser aus Aquileia. — Leipziger Fachausstellung für Drechsler und Bildschnitzer Deutschlands und Oesterreich-Ungarns. — Die Ausstellung von Bucheinbänden im k. k. Oesterr. Museum, von J. v. Falke. — Die Aufgaben der Frescomalerei in der Votivkirche.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 6.
Handtuchbordure. — Ofenschirm. — Silberner Tafelaufsatz. — Spiegel mit Untersatz[illegible]. — [illegible] Schrank. — [illegible] eisernes Balcon-Gitter aus dem Jahre 1[illegible].

Gewerbehalle. No. 7.
Juwelenschrank. — Gitterthor. — Bronze-Leuchter. — Credenz- und Notenpult, Stil Henri II. — Flasche in emaillirtem Glas, orientalischer Stil. — Fayence. Ornamente vom Chorgestühl der Kirche S. Severino in Neapel. — Dekorative Figuren-Motive.

Kunst und Gewerbe. No. 25—29.
Die Humboldtfeier und die Personalien[illegible] Schulen in Berlin, von Dr. R. Steche. — August Saltzer; Achat-Industrie in Idar. (Mit Abbild.) — Die Buchbinder-Ausstellung in Wien. — Nochmals die bayrische Glasindustrie und ihre Zukunft, von C. Friedrich. — Technische Anstalt für Gewerbtreibende in Bremen. — Ausstellung von Juwelier-Arbeiten in Frankfurt a. M. — Eine Kassette als Ehrengeschenk. — Preisvertheilung der Preisbewerbung für kunstgewerbliche Arbeiten in Berlin. — Die neue Kunstschule in Berlin. — Auf Streifzügen in Schlesien, von F. O. Schulze. — Nachbildungen galvanoplastischer Arbeiten des Bayrischen Gewerbemuseums in Nürnberg, von B. Forster. — Die Spitzenklöppel-Musterschule in Schneeberg. — Internationale Ausstellung 1883 in New-York.

Meisterwerke der Holzschneidekunst. No. 19.
Porträt der Gräfin L. R., von Chaplin. — Der Kindertanz: Originalzeichnung von K. Dielitz. — Von der Pontebabahn: Unterfahrung eines Torrento im oberen Fellathal; nach der Natur gez. von Ingenieur Lobenwein. — Aus der Felsenwildniss der Granitza; Originalzeichnung von Prof. C. Haase. — Tonprobe: nach dem Gemälde von W. Sharlaw. — „So lag ich, und so führt' ich meine Klinge": aus Ed. Grützner's Falstaff-Cyklus. — Die Blumengöttin; Statue von F. Barzaghi.

The American Art Review. No. 8.
Elihu Vedder, von W. H. Bishop. (Mit Abbild.) — The history of wood-engraving in America, von W. J. Linton. (Mit Abbild.) — Artist and amateur von Van Rensselaer. — Olympia as it was and as it is, von Ch. C. Perkins. (Mit Abbild.) — The exhibition of the National-Academy of design, von S. G. W. Benjamin. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 55.
Die Gewerbe- und Kunstausstellung zu Düsseldorf.

Hirth's Formenschatz. No. 8.
Gothische Thürbeschläge aus Schmiedeeisen (15. Jahrh.) — A. Dürer: Triumphwagen des Kaisers Maximilian II. — H. Burgkmaier: „Weisskunig". — Flaggenmastenhalter aus Bronze auf dem Markusplatz zu Venedig. — Skizzen zu dekorativen Wandmalereien, von einem unbekannten italienischen Meister. — Arabesken (C. Schweitzer). — Eisengitter und Spiegelrahmen. (18. Jahrh.) — Ein Standuhr und ein Portal, von J. E. Nilson.

Muster-Ornamente aus allen Stilen. No. 9 u. 10.
Aegyptische Kapitäle vom Tempel zu Phila und Esneh. — Silberfunde bei Hildesheim. — Maurische Ornamente aus der Alhambra (14. Jahrh.) — Gothische Stoffmuster (14. Jahrh.). Dekoration einer Saalwand aus dem Palazzo del Podestà in Florenz. — Gewand-Bordüre in Santa Croce in Florenz. — Wanddekoration und Pult und Füllungen aus dem Cambio zu Perugia (ca. 1500). — Füllung vom Stuhlwerk aus dem Chor der Kirche S. Pietro in Perugia. — Silberne Abendmahlskanne nebst Teller in der Stadtpfarrkirche in Schwäb. Gmünd. — Schmiedeeiserne Thürbänder vom alten Kaufhause an der Limmat in Zürich (1618). — Fensterbekrönung (17. Jahrh.). — Fries vom Portale der Kirche St. Etienne-du-Mont in Paris (16. Jahrh.). — Fragment eines Kandelaberfusses vom Tempel des Bacchus im Rom. — Antike Masken aus Pompeji. — Maurische Ornamente aus der Alhambra (14. Jahrh.) — Romanische Ornamente aus dem 12. Jahrh. — Sockelbemalungen aus der Oberkirche zu Assisi (13. Jahrh.). — Kapitäl aus dem Dom zu Naumburg und aus dem Kreuzgang zu Aschaffenburg (13. Jahrh.). — Thürklopfer aus Bronze am Palaste Trevisan in Venedig (ital. Frührenaissance). — Armlehnen vom Chorgestühl in S. Agostino in Perugia (16. Jahrh.). — Schrank im deutschen Gewerbe-Museum zu Berlin. — Gitter von Schmiedeeisen (17. Jahrh.) — Fensterbekrönung und Fries vom Louvre in Paris aus der Zeit Heinrichs II.

Im neuen Reich. No. 27.
Briefe von der Gewerbe- und Kunstausstellung zu Düsseldorf II.; von G. Buss.

Berichtigung.

In meinem Nekrologe C. F. Lessing's bitte ich folgende Irrthümer zu berichtigen: 1. Lessing besuchte nicht das Gymnasium in Polnisch Wartenberg, sondern in seiner Vaterstadt Breslau, wohin er zu dem Zwecke im Alter von zwölf Jahren zurückkehrte. 2. Die sechste Landschaft in der Preußischen

Nationalgalerie gehört nicht zu seinen letzten Bildern, sondern wurde im Anfang dieses Jahres aus der Galerie Jacobs in Potsdam angekauft. Ihre Entstehungszeit habe ich nicht in Erfahrung gebracht. Der Gegenstand ist ein Klosterhof. — Hinzufügen möchte ich noch, daß der Besitzer des Bildes „Verbrennung der Bannbulle" seiner Abstammung nach ein Deutscher und zwar Herr Rotteboom in Rotterdam ist.

Stuttgart, 5. Juli 1880. **Moritz Blanckarts.**

Inserate.

Neuer Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

Die Königliche Residenz in München.

Mit Unterstützung S. M. des Königs Ludwig II.
herausgegeben von G. F. SEIDEL.

Vollständig in 8 Lieferungen mit 31 Kupferstichen von *Ed. Obermayer* und drei Farbendrucken von *Winckelmann u. Söhne.* (1873—79.) Doppelfolio. In Mappe. Prachtausgabe auf chinesischem Papier 360 M.; Ausgabe vor der Schrift 240 M. Ausgabe mit der Schrift 192 M.; letztere in Halbjuchten geb. 230 M.

I. Abtheilung.

Zeit des Kurfürsten Maximilian I.

Blatt 1. Treppengewölbe b. Wappengang.
- 2. Treppenvorplatz daselbst.
- 3. Steinzimmer, Kaminwand im Schlafkabinet.
- 4. Ebenda, Kaminwand im Empfangssaal (I. Saal).
- 5. Ebenda, Fensterwand daselbst.
- 6. Ebenda, Thürwand im Speisesaal (II. Saal).
- 7. Gewölbedekoration der Kaisertreppe (Farbendruck).
- 8. Desgleichen.
- 9. Nische an der Kaisertreppe.
- 10. Gewölbedekoration des Charlottenganges.
- 11. Kaminwand im schwarzen Saal.
- 12. Decke des Ganges beim schwarzen Saal.

Zeit des Kurfürsten Maximilian I. und Ferdinand Maria.

Blatt 13. Grottenzimmer.

Zeit des Kurfürsten Karl Albert.

Blatt 14. Reiche Zimmer, Theil des Audienzsaales.
- 15. Ebenda, Spiegelwand im Wohnzimmer.
- 16. Ebenda, Spiegelkabinet.
- 17. u. 18. (Doppelblatt). Ebenda, Kaminwand im Schlafzimmer (Farbendruck).

II. Abtheilung.

Zeit des Kurfürsten Maximilian I.

Blatt 1. Gewölbedekoration eines Nebenraumes bei den Trier'schen Zimm.
- 2. Gewölbedekoration des Wappenganges.
- 3. Thüren im II. und im III. Steinzimmer.
- 4. Steinzimmer, Decke im Schlafkab.
- 5. Fries aus den Trier'schen Zimmern, dann Thüren aus d. V. Steinzimm. und a. dem Schlafkabinet daselbst.
- 6. Antiquarium. Fensterwand.
- 7. 8. 9 (Doppelblatt). Ebenda, Kaminwand.
- 10. Decke der Josephskapelle.
- 11. Erstes Trier'sches Zimmer, Fensterwand.
- 12. Ebenda, Thürwand.
- 13. Erstes Trier'sches Zimmer, Decke.
- 14. Zweites Trier'sches Zimmer, Fensterwand.

Zeit der Kurfürsten Maximilian I. und Ferdinand Maria.

Blatt 15. Päpstliche Zimmer, Kaminwand und Decke im Herzkabinet
- 16. Ebenda, Thürwand im Goldenen Saal.
- 17. u. 18. (Doppelblatt). Ebenda, perspectivische Ansicht des Schlafkabinets (Farbendruck).

Zeit des Kurfürsten Karl Albert.

Blatt 19. Reiche Zimmer, Ofennische im Empfangssaal.
- 20. Ebenda, Kaminwand im Thronsaal.

Blatt 21. Grundrisse der k. Residenz zu ebener Erde und im Hauptgeschoss.

Geschichte der Plastik
von
den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart
dargestellt von
Wilhelm Lübke.

Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.
Mit ca. 500 Holzschnitten.
1. bis 5. Lieferung à 2 Mark.

Diese 5 Lieferungen bilden den ersten Band, die 6. und 7. Lieferung erscheinen im August, der Schluss im September.

Einführung in die antike Kunst.

Ein methodischer Leitfaden für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht.
Von
Dr. Rudolf Menge.
Mit 23 Bildertafeln in Folio.
Preis für Text und Atlas geb. in Calico 5 M. 50 Pf.

Kunstvereinen
empfehle ich meinen Kunstverlag zu den alljährlich wiederkehrenden Verloosungen, unter bekannten Bezugsbedingungen.
Ernst Arnold's Kunstverlag
Carl Gräf
Dresden, Winckelmannstr. 15.

Im Verlage von **P. Hanstein** in **Bonn** erschien: (1)
Scheibler, Dr. L. A., die hervorragendsten anonymen Meister u. Werke der Kölner Malerschule von 1460—1500. 1 *M* 50.
Früher erschienen und sind noch zu haben:
Aldenkirchen, die mittelalterliche Kunst in Soest. Mit 1 Tfl. 1. 6 *M* —
Aus'm Weerth, d. Siegeskreuz d. byzantinischen Kaiser Constantinus VII Porphyrogenitus und Romanus II. u. der Hirtenstab des Apostel Petrus. Mit 4 farb. Tfl. 1866. Gr. Fol. (Ladenpreis 21 *M*.) Herabges. Preis 12 *M* —

Nürnberger Kunstgießerei.
Anfertigung monumentaler Erz- u. Zinkgüsse. Billige Berechnung. Schönste Ausführung. Zu Kostenvoranschläge stets gerne bereit. (3)
J. G. W. Stadelmann.

Anmeldungen guter Gemälde alter und neuer Meister
zu der im September d. J. in
Frankfurt a M.
stattfindenden
Gemälde-Versteigerung
werden noch **bis zum 15. August** angenommen durch den
Auctionator **Rud. Bangel**
in Frankfurt a M.

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:
Die Galerie zu Kassel
in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark.

Die Galerie zu Braunschweig
in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chines. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 16 M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

12. August

Nr. 41.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

No. 42 der Kunst-Chronik erscheint am 26. August.

Die Dresdener Kunstausstellung.

Dresden, im August 1880.

In den letzten Monaten kehrte die alljährlich von der k. Akademie der bildenden Künste veranstaltete Ausstellung wieder. Dieselbe bietet ca. 360 Werke, darunter jedoch nur eine kleine Anzahl, welche ein wärmeres Interesse einzuflößen im Stande sind. Diese wenigen gelungeneren Werke rühren, bei dem mehr lokalen Charakter unseres Salons, meist von einheimischen Künstlern her, wie von Hähnel, Schilling, Grosse, Kießling, Pohle. Wie die Ausstellung erweitert und die Theilnahme insbesondere der auswärtigen Künstlerkreise an derselben erhöht werden könnte, diese Frage ist neuerdings vielfach diskutirt worden, manches auch ist zur Hebung des Ausstellungswesens geschehen, ohne daß jedoch bis jetzt ein günstiges Resultat erzielt worden wäre. Möglich, daß diesmal die Gleichzeitigkeit der Düsseldorfer Ausstellung von nachtheiligem Einfluß auf die unserige war. Daß man, gegen das Princip, ältere Werke aus dem Privatbesitz, wie Kaulbach's Entwurf zum Nero u. A., mit ausgestellt hat, wird bei so bewandten Umständen gerechtfertigt erscheinen.

Um mit den Figurenbildern unsere Revue zu beginnen und zwar mit denen, welche man dem historischen Fache im weiteren Sinne zutheilt, so ist, da die Kaulbach'sche Komposition bereits vielfache Besprechung gefunden, zunächst ein größeres Gemälde von Prof. Grosse hervorzuheben. Dasselbe schildert nach Dante's Göttlicher Komödie, Fegefeuer, Ges. 2, den Moment, in welchem Dante und Virgil, zum Büßerlande emporgestiegen, dort bei Sonnenaufgang am Meeresstrande die Landung der abgeschiedenen Seelen erblicken. Indem der Künstler den besten Traditionen unserer deutschen Historienmalerei folgte und das Hauptgewicht auf die Zeichnung legte, ist er mit großem Schönheitsgefühl, in wohl abgerundeter, figurenreicher Komposition und lebendiger, klarer Charakteristik dem Motive gerecht geworden. So edel in seiner Ruhe der himmlische Pilot gedacht, „der Seligkeit trug auf der Stirn geschrieben", eben so schön belebt, bewegt und gruppirt ist die auf den Strand sich stürzende Seelenschaar. Das Bild ist freilich nicht ganz nach dem modernsten Recepte gemalt, auch inclinirt das moderne Ausstellungspublikum mehr für Boccaccio als für Dante, was aber die Vorzüge der Arbeit nicht beeinträchtigen kann und den Muth des Künstlers, sich eine derartige Aufgabe zu stellen, wie seine ernste Hingabe an dieselbe nur um so anerkennenswerther macht. Noch hat Grosse ein Aquarell mit mythologischen Figuren ausgestellt, „Meeridylle" betitelt: ein anmuthiges Spiel der Phantasie, nach welcher Richtung hin des Künstlers reiche Begabung sich schon in früheren Arbeiten auf das Glücklichste bethätigte. Prof. Lindenschmit in München giebt ein Gretchen, deren Carnation jedoch an einem zu manierirten rosigen Tone kränkelt. Ein zweiter Münchener, Aug. Spieß, malte, ebenfalls in einer Halbfigur, die Romanze: ein in Form und Ausdruck edeles, schönes Weib; nur ist die Farbe nicht

ohne eine gewisse Härte, welche zu sehr den Frescomaler verräth, als welcher der Künstler rühmlich bekannt ist. Seine in der Albrechtsburg zu Meißen ausgeführten Wandmalereien zählen dort zu den besten Arbeiten. Noch enthält die Ausstellung verschiedene Bilder und Kartons, deren Gegenstände dem biblischen und allegorischen Darstellungskreise entnommen sind, ohne daß deren Urheber jedoch vermocht hätten, den alten überkommenen Typen ein neues anziehendes Leben einzuhauchen. Noch die meiste Frische darunter zeigt eine heilige Katharina von H. v. Habermann in München, doch stört die outrirte Bewegung der Gestalt wie die unruhige Draperie zu sehr den Eindruck des Ganzen.

Auch durch Genrebilder hat sich München unter allen übrigen Kunststädten noch am zahlreichsten an unserer Ausstellung betheiligt, und seine schlichten, dem Alltagsleben entnommenen Bilder erfreuen meist durch gute Beobachtung und sorgfältige Durchführung. Durch koloristische Vorzüge excelliren zudem die Arbeiten von Ant. Seitz und W. Roegge, durch lebendige Charakteristik die „Politiker im Kloster“ von L. Boßhardt. Nicht ohne Poesie ist ein Bild von W. Marc, ein Klostergarten, in welchem sich Nonnen ergehen. Der Abend, der, wie ein Gruß aus weiter Ferne, mild und weich über den See in den Garten hineinblickt, verbunden mit dem Anblick der blühenden Rosen, ruft in den still auf- und abwandelnden jungen und alten Gestalten mannigfaltige Empfindungen wach, die ungesucht in einer die Phantasie des Beschauers anregenden Weise zum Ausdruck kommen. E. Schraudolph's „Träumerei“ eifert den Venetianern nach, bleibt aber dabei etwas hart in der Färbung, und auch der angestrebte träumerische Ausdruck in der weiblichen Hauptgestalt gelangt nicht recht zur Erscheinung. Den Anregungen des trefflichen Pieter de Hoogh scheint J. F. Hennings zu folgen, der, wenn auch noch in einem etwas zu kühlen Tone, doch nicht ohne Feinheit das stille Spiel des Sonnenlichtes im geschlossenen Raume wiederzugeben sich bemüht. H. Lang endlich vermittelt uns in einem Bilde die nähere Bekanntschaft der im letzten orientalischen Kriege vielgenannten Baschi-Bozuks. Im Dunkel der Nacht, schweigsam und spähend, reiten die wilden Gesellen zu einer Attaque vor. Leider ist das Kolorit zu reizlos, zu trüb und schwer; die Zeichnung der Reiter und Pferde jedoch, welche alle en face dargestellt sind, bekundet den gewandten Schlachtenmaler. Ebenfalls einen ethnographischen Anstrich haben zwei Bilder aus Düsseldorf, von B. Nordenberg und Ernestine Friedrichsen. Ersterer, der, mit etwas trockenem Pinsel, die Sitten und Gebräuche Skandinaviens in seinen Bildern zu illustriren pflegt, giebt diesmal einen heimkehrenden Brautzug aus Wärend in Schweden, während Frl. Friedrichsen eine Scene aus dem Leben der polnischen Flößer, der sogenannten Flissen, bietet. Die kindliche Sorglosigkeit und Fröhlichkeit dieser halbkultivirten Naturmenschen, die das Leben vergeigen, verrauchen, verschlafen, ohne es wie Lenau's Zigeuner „dreimal zu verachten“, hat die genannte Künstlerin in lichten Farben mehr poetisch und gefällig, als wahr und charakteristisch vorgeführt. Die Wiener Genremalerei ist durch ein Liebespaar von R. Hausleithner, einen Bettelmönch von R. Geyling und einen launig aufgefaßten, mit Fleiß und Sorgfalt ausgeführten „Meditirenden Bauer“ von F. Friedländer vertreten, welchen ansprechenden Bildern wir noch eine recht wahr und lebendig dem thüringischen Volksleben abgelauschte drastische Genrefigur von C. Ziermann in Berka bei Weimar anreihen wollen. Auf eine weichere, tiefere Erregung des Gemüthes geht C. Hildebrand in Karlsruhe aus, der mit geschickter sicherer Hand uns ein Elternpaar in banger Sorge am Krankenbette des Kindes zeigt. J. Grund in Baden malte die Einmauerung einer Nonne, eine achtbare Arbeit, die nur in der Farbe zu glatt erscheint und zu sehr die Frische und Unmittelbarkeit des Lebens abgestreift hat. Unter den einheimischen Sittenmalern ist Prof. J. Scholtz der namhafteste. Der treffliche Künstler hat zwei Bilder ausgestellt, welche jedoch in koloristischer Beziehung nicht ganz auf der Höhe seiner früheren Leistungen stehen. Außerdem finden wir noch Genrebilder von B. Mühlig, Graf v. Reichenbach, W. v. Schubert, D. Simonson u. A., wie namentlich auch eine Reihe derartiger Arbeiten von Schülern des Hofraths Pauwels. Dieselben entwickeln eine anerkennenswerthe, den Dresdener Ateliers bisher fremde Technik und zeugen von dem anregenden Einfluß des Meisters, wie überhaupt von der nationellen belgischen Malunterrichtsmethode. Meist schildern die Bilder Vorgänge im malerischen Kostüm früherer Jahrhunderte, wobei, wie in A. Schröder's „Sorglosen Stunden“, Stoffe und Beiwerk trefflich behandelt sind; nur gebricht es allen Gestalten noch zu sehr an dem Zauber innerer Wahrheit.

Einige tüchtige Leistungen hat das Porträtfach aufzuweisen. So eine meisterlich behandelte Kindergruppe von Prof. L. Pohle und eine zweite Arbeit desselben Künstlers, welche in sprechender Weise die liebenswürdige Erscheinung Ludwig Richter's wiedergiebt. Letzteres Bildniß ist für die k. National-Galerie ausgeführt. Der berühmte Illustrator des deutschen Volksthums ist in ganzer Figur, im Hauspelz an einem Tische mit Frühlingsblumen und Zeichenutensilien sitzend, dargestellt; wie die schlichte Anordnung als eine charakteristische, ebenso erscheint auch der physiognomische Ausdruck glücklich erfaßt. Ebenfalls als

eine recht gute Arbeit, die sich durch realistische Kraft und frische Unmittelbarkeit auszeichnet, dürfte ein anmuthiges Kinderköpfchen von P. Kießling hervorzuheben sein. Nicht ohne Reiz in der Feinheit und dem warmen Schmelz der Töne ist ferner das Bildniß einer jungen Frau in neugriechischem Kostüm von Prof. H. Hofmann. Auch eine fleißig durchgeführte Arbeit von E. Hemken (das Bildniß des Geh. Hofraths Roßmann) zieht durch Aehnlichkeit und lebendige Auffassung die Aufmerksamkeit auf sich.

Die Landschaften bilden mit den Werken der Genremalerei das Gros der Ausstellung. Wie aber unter letzteren kaum eine einzige Arbeit sich befindet, welche sich über das Niveau eines gewissen Durchschnittscharakters erhebt, ebenso und noch weniger bietet das landschaftliche Fach Hervorragendes. Eine geübte Technik ist mehr oder weniger allen Arbeiten gemein, mittelst welcher irgend ein Stück Natur oder auch wohl nur die Behandlungsweise irgend eines modernen Meisters kopirt erscheint; weniger dagegen begegnet man einer poetischen Empfindung, und selten nur tritt eine gesammelte Stimmung an den Tag. Noch zu den anziehendsten Leistungen gehören die Landschaften von Prof. Ludwig und A. Hörter in Karlsruhe, E. Weichberger in Weimar, eine Haidelandschaft von V. Ruths in Hamburg, die freundlichen Seebilder von R. Schietzold mit ihren leuchtenden Lüften, endlich einige Münchener Landschaften von J. G. Steffan, A. Kappis, Ph. Herrmann u. A. anreihen. Von Dresdenern hat A. Thomas ein hübsches Bild geliefert: ein heiter sonniges Waldthal mit einer Kapelle, vor welcher sich eine Schaar Andächtiger versammelt hat. Die meisten der genannten Künstler haben die Motive zu ihren Bildern der mitteleuropäischen Gebirgsnatur, insbesondere den Tiroler Bergen entnommen, wogegen für die italienische Landschaft die bekannten Namen von A. Flamm in Düsseldorf und Prof. Hummel in Weimar eintreten, während A. Nordgren in Düsseldorf und E. Oesterley jun. in Hamburg die Natur des hohen Nordens am wirksamsten schildern. Noch befinden sich unter den Aquarellen einige bemerkenswerthe Leistungen, wie in erster Reihe die gediegenen Entwürfe von H. Gärtner zu den Wandmalereien im städtischen Museum zu Leipzig; sodann eine mit ihrer sinnigen Staffage gut zusammengestimmte Landschaft von P. Mohn: ein Marientag am Rechberg; endlich verschiedene virtuos gemalte Ansichten aus Jerusalem von Prof. Karl Werner in Leipzig.

Auch die übrigen Gattungen der Malerei sind vertreten, insbesondere fehlt es nicht an Blumen- und Fruchtstücken in Oel und Essig, wollte sagen Aquarell; aber nur das Thierstück präsentirt einiges Schmackhafte. Dazu zählt ein gut beobachtetes wirkungsvolles Dämmerungsbild mit einem Brunsthirsch von A. Thiele, sodann ein lebendig gemaltes Jagdstück von G. von Maffei in München, wie, ebenfalls von dort, ein paar hübsche Thieridyllen von Chr. Mali.

Bei den vortrefflichen Kräften, welche Dresden unter seinen Bildhauern besitzt, ist die Skulptur auf der Ausstellung nicht leer ausgegangen. Hähnel und Schilling haben sich an derselben betheiligt. Ersterer hat eine männliche Büste in Marmor von nobler Auffassung und feiner Durchführung ausgestellt. Letzterer bietet in Gypsabgüssen die lebenswahren, in's Monumentale gesteigerten Büsten der Könige Johann und Albert von Sachsen, welche Kolossalbüsten, in Bronze ausgeführt, das Museum Johanneum in Dresden zu schmücken bestimmt sind. Auch von H. Hultzsch ist eine sorgfältig in Marmor ausgeführte Büste des Königs Albert vorhanden. Außerdem hat Prof. Donndorf in Stuttgart einige gute Bildnisse, worunter das Carl Grüneisen's, geliefert, dem weiterhin sich noch O. Rassau mit einigen derartigen Arbeiten anreihen ließe. Unter den Gruppen und Figuren, deren Zahl nur eine kleine ist, befinden sich einige Schülerarbeiten aus dem Hähnel'schen und Schilling'schen Atelier, wie von F. Helbig, O. Panzner und R. Schnauder, die als Erstlingsarbeiten nicht ohne Verdienste sind.

C. C.

Kunstliteratur.

Tobias Stimmer's Straßburger Freischießen vom Jahre 1576, herausgegeben von Dr. August Schricker. Straßburg, Carl J. Trübner. 1880.

Nach dem Originalholzschnitt der kaiserlichen Universitäts- und Landesbibliothek zu Straßburg erhalten wir hier in einer schön ausgestatteten Publikation ein von J. Kramer zu Kehl trefflich in Lichtdruck ausgeführtes Facsimile des großen aus vier Stocken bestehenden Holzschnittes von Tobias Stimmer. Je seltener dieses Blatt ist, desto werthvoller muß seine Wiedergabe und Veroffentlichung erscheinen, denn es handelt sich nicht bloß um ein künstlerisch bedeutendes Werk des altdeutschen Formschnittes, sondern eben so sehr um ein wichtiges kulturgeschichtliches Denkmal. Jenes denkwürdige Freischießen, welches durch die Fahrt der Züricher mit dem dampfenden Hirsebrei eine volksthümliche Berühmtheit erlangt hat und durch Fischart's „Glückhaftes Schiff" verherrlicht worden ist, hat durch die lebensvolle Schilderung Stimmer's eine Illustration von selbständigem künstlerischen Werthe erhalten. Der Meister entrollt uns auf einem Blatte von 41 cm. Höhe und 122 cm. Breite ein äußerst ergötzliches und anschauliches Bild des mannigfaltigen lustigen Treibens auf dem Festplatz. Bei aller knappen Derbheit des Holzschnittes und trotz der Kleinheit der Figuren herrscht überall eine so charakteristische Prägnanz der Darstellung, solche Schärfe und Lebendigkeit der Auffassung in Geberden und Bewegungen, daß man hier so recht wiedererkennt, mit wie bescheidenen Mitteln ein echter Künstler alles Wesentliche zu erschöpfen vermag. Der Text enthält eine sachkundige, von Geschmack und Gelehrsamkeit zeugende Erklärung des Ganzen, die auf genaue Ortskenntniß gestützt ist und durch ein erläuterndes Beiblatt eine Handhabe zum Verständniß aller Einzelheiten bietet. Die Publikation reiht sich somit würdig so manchen anderen an, durch welche neuerdings mit Hülfe des Lichtdruckes, der auch hier seine

Aufgabe vorzüglich gelöst hat, die Schätze unserer alten Kunst zum Gemeingut der Gebildeten gemacht werden.

W. L.

A. W. Ambros, Aus Italien. Band I. der nachgelassenen kleineren Schriften. Preßburg u. Leipzig. 1880. Verlag von R. Drodtleff. 8.

Ambros war ein nicht gewöhnlicher Schriftsteller auf dem Gebiete der Musik und der bildenden Künste. Ueber welches Thema er auch immer schrieb, so sprach sich in dessen Behandlung nicht nur ein großer Fonds von Geist und Wissen aus, sondern er wußte den Leser auch durch eine anregende, interessante Darstellung zu fesseln. Seine zahlreichen Freunde werden es daher gewiß willkommen heißen, daß die kleineren literarischen Arbeiten, welche in zahlreichen Journalen und Revuen zerstreut erschienen, in Buchform gesammelt herausgegeben werden. Der uns vorliegende erste Band, von dem Archivar der Stadt Preßburg, Herrn Joh. Batka, einem intimen Freunde des Verstorbenen, mit Sorgfalt und Pietät redigirt, enthält ausschließlich Aufsätze über Italien und die an seine Frau aus Venedig (1861), Rom (1865 und 1866) und Neapel (1868) gerichteten und zum ersten Male veröffentlichten Briefe. In der Einleitung wird der Standpunkt fixirt, welchen Ambros bei seinen italienischen Schilderungen einnahm. Er zieht nicht das Kleid des Touristen aus und wirft sich in feierliches Gewand, sondern er giebt die empfangenen Eindrücke in ihrer Ursprünglichkeit wieder. Ambros unterscheidet sich dabei aber doch gewaltig von den gewöhnlichen schriftstellernden Reisenden. In seiner Auffassung der Wunderwerke der Architektur und Malerei zeigt er seine umfassenden Studien, seine Kenntnisse der Literatur, und in der Art, wie er beobachtet und andere Autoren kritisirt, seinen feinen künstlerischen Sinn und seine oft überraschende Beobachtungsgabe. Wir verweisen zum Beleg auf die Städtebilder aus Venetien und die Aufsätze über Rom. Die Reisebriefe haben den Reiz der Frische und Lebendigkeit von Privatbriefen, in denen Ambros mit glücklichem Humor seine Erlebnisse schildert. Eine äußerst anziehende Charakteristik enthält das Buch von Ferdinand Gregorovius, dem berühmten Geschichtsschreiber des mittelalterlichen Rom.

K. W.

* **Von dem „Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen"**, dessen vielverheißenden Anfang wir in Nr. 15 d. J. begrüßt haben, ist soeben die 2. bis 4. Liefg. (in einem Hefte vereinigt) erschienen. Die Verzögerung im Erscheinen des 2. und 3. Heftes wird durch den Wunsch der Herausgeber erklärt, den vollständigen Bericht über die Funde von Pergamon, den Hauptzuwachs der k. Sammlungen aus letzter Zeit, vollständig in den laufenden Band des Jahrbuches aufzunehmen. Dieser bildet nun die pièce de résistance der vorliegenden dreifachen Lieferung. Alle bei den Ausgrabungen direkt Betheiligten haben dazu das Ihrige beigesteuert. Nach einer Einleitung Dir. Conze's, welcher die kunstgeschichtliche Bedeutung des Fundes im Allgemeinen beleuchtet, folgt zunächst die von C. Humann mit spannender Lebendigkeit geschriebene Geschichte der Ausgrabungen; daran schließen sich eingehende architektonische Erläuterungen der Lage und Konstruktion des großen Altarbaues, an dessen Basament sich die Gigantomachie als Relief hinzog (von R. Bohn), ferner exegetische Aufsätze über die Skulpturen und die Inschriften am Altarbau (von Conze), endlich Schilderungen und Erläuterungen der anderen Bauten von Pergamon, des Augustustempels (von H. Stiller und O. Raschdorff), des Gymnasiums und seiner Inschriften (von R. Bohn und H. G. Lolling). Wenn auch der geistige Leiter des Ausgrabungswerkes ausdrücklich bemerkt, daß die Absicht bei diesen vorläufigen Berichten nur die sein könne, das Gewonnene übersichtlich zu schildern, um der Ungeduld der allgemeinen Theilnahme Genüge zu thun, und wenn wir deßhalb eine erschöpfend genaue Publikation des Erforschten und später noch zu Erringenden auch erst von der Zukunft zu gewärtigen haben, so bleibt doch dieser ersten Arbeit stets der Werth und Reiz des frisch an der Quelle geschöpften Eindruckes, und wir glauben, daß nicht nur die gelehrten Kreise, sondern alle Freunde der Kunst und des Alterthums den Berichterstattern für ihre Mühe sich zu Dank verpflichtet fühlen werden. Dem Aufsatze Conze's sind eine Reihe von Abbildungen der Skulpturen, die ersten Illustrationen der Gigantomachie, welche an's Licht treten, nach Zeichnungen von O. Knille, den übrigen Aufsätzen mehrere architektonische Rekonstruktionen und ein von Humann angefertigter Plan von Pergamon beigegeben. — Auch abgesehen von diesen sensationellen Beiträgen enthält das neue Heft des Jahrbuches eine Anzahl werthvoller Aufsätze und Notizen: J. Friedländer setzt seine gediegene Arbeit über die im k. Medaillen-Kabinet befindlichen italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts fort; W. Bode giebt, in Anknüpfung an einige Bilder der Berliner Galerie, eine gründliche Charakteristik Adam Elsheimer's, des „Römischen Malers deutscher Nation", welcher später ein Verzeichniß seiner Werke nachfolgen wird; M. Jordan weist in dem von ihm in der Vatikanischen Bibliothek wieder entdeckten Traktat des Piero della Francesca über die fünf regelmäßigen Körper die Grundlage der bekannten, von Vasari gegen Luca Pacioli erhobenen Anschuldigung des Plagiats nach (vergl. Janitschek's Aufsatz in der Kunst-Chronik, 1878, Nr. 42); J. Lessing handelt von einigen höchst alterthümlichen Zeugdrucken im Berliner Kunstgewerbe-Museum. Auch diesen Aufsätzen sind mehrere vortrefflich ausgeführte Abbildungen beigegeben. Der amtliche Theil enthält Nachrichten über die neuen Erwerbungen der k. Galerien und Museen in Berlin und Kassel, sowie über die Vermehrungen der Sammlungen des Städel'schen Instituts in Frankfurt a. M. — Für den 1. Oktober wird das Erscheinen eines Supplementheftes zum Jahrgange 1880 in Aussicht gestellt. — Dürfte vom Jahre 1881 an nicht ein nur einmaliges Erscheinen als abgeschlossener Band räthlich sein? Dem Titel und Charakter eines „Jahrbuchs" wäre damit jedenfalls besser entsprochen.

* **Makart's „Fünf Sinne"** sind im Verlage von H. O. Miethke in Wien, in dessen Salon sie letzten Winter hindurch ausgestellt waren, soeben in heliographischen Reproduktionen von C. Klič erschienen. Die Ausführung der Heliogravuren steht an bestimmter und zarter Wiedergabe der Originale den mit Recht berühmten Goupil'schen Publikationen kaum nach und kann des allgemeinen Beifalls sicher sein. Der „Geschmack", das malerisch vollendetste der Bilder, gehört auch in der Heliogravure zu den gelungensten Blättern. Außer der Ausgabe auf chinesischem Papier (zu 30 Mk.) hat der Verleger für Liebhaber auch Abdrücke auf japanischem Papier (zum doppelten Preise) veranstaltet. Beide haben eine Papiergröße von 73×34 Centim. — In technischer Hinsicht sei bemerkt, daß sich das Verfahren des Hrn. Klič von dem Goupil'schen wesentlich unterscheidet; die Heliogravure wird gleich im festen Kupfer hergestellt, ohne Gelatinerelief und Galvano.

Konkurrenzen.

c. **Dresden.** Wegen der malerischen Ausschmückung der Aula des hiesigen Polytechnikums war unterm 10. Juli v. J. eine Konkurrenz ausgeschrieben worden. Die eingegangenen Entwürfe sind öffentlich ausgestellt gewesen, von welcher Ausstellung seiner Zeit auch in diesem Blatte Notiz genommen worden ist. Kürzlich erfolgte die Veröffentlichung des Resultats der Konkurrenz. Demnach sind die beiden ausgesetzten Preise an erster Stelle Anton Dietrich, an zweiter Stelle Paul Kießling zuerkannt worden. Das k. Ministerium des Innern hat jedoch keinen der eingegangenen Entwürfe für den Zweck der monumentalen Ausschmückung der Aula des Polytechnikums als vollständig geeignet erachtet. — Unter dem 25. Juli fordert das Direktorium der hiesigen Herrmanns-Stiftung die in Sachsen lebenden Künstler auf, sich an einer Preisbewerbung für Malerei zu betheiligen. Es soll die Decke des Zuschauerraumes im Alberttheater zu Dresden-Neustadt mit figürlichen Darstellungen geschmückt werden. Die Wahl der Gegenstände bleibt dem Künstler überlassen. Die farbig zu haltenden und mit einem Motto zu signirenden Entwürfe müssen bis spätestens 15. Oktober d. J. im Lokale des sächs. Kunstvereins abgegeben werden. Für die Ausführung des passendsten Entwurfes ist die Summe von 3000 Mk. bestimmt. Falls das Direktorium keinen der eingegangenen Entwürfe zur Aus-

führung geeignet finden sollte, wird dem relativ besten Entwurf ein Preis von 400 Mk. ertheilt.

c. **Dresden**. Einer Bekanntmachung des hiesigen akademischen Rathes zufolge ist bezüglich des akademischen Reisestipendiums für das Jahr 1881 die Bildhauerei das an erster Stelle zu berücksichtigende Kunstfach. Die Bewerber haben eine nackte oder bekleidete Statue von mindestens 1,13 m. Höhe oder ein Hochrelief, aus zwei oder mehr Figuren bestehend, von mindestens 0,85 m. Höhe, rücksichtlich welcher Arbeiten die Ausführung nur als Gypsabguß verlangt wird, bis zum 31. März 1881 an die Akademie einzuliefern. - Ferner gelangt bei der unter Verwaltung des akademischen Rathes stehenden Munckelt'schen Stiftung am 15. Nov. d. J. ein Stipendium zur Erledigung, beziehentlich anderweiten Vergebung. Zufolge der Bestimmungen des Stifters sind die jährlichen Zinsen des Stiftungskapitals von 75,000 Mk. drei talentvollen, aus dem Königreiche Sachsen gebürtigen und hilfsbedürftigen Malern, einem jeden derselben zum dritten Theile, auf drei nach einander folgende Jahre als Stipendium zu gewähren.

Preisvertheilungen.

Preisvertheilung an der Wiener Akademie. Am 20. Juli fand in der Aula der Wiener k. k. Akademie der bildenden Künste die feierliche Vertheilung der vom Professoren-Kollegium den Schülern zuerkannten Preise statt. Die folgende Liste enthält das vollständige Verzeichniß derselben. Allgemeine Malerschule: Eine goldene Fuger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe „Steinigung des heiligen Stephan": Herrn Johann Zatzka aus Wien. Den Lampi'schen Preis für Aktzeichnungen nach der Natur: Herrn Julius Zuber aus Lemberg. Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien: Herrn Adolph Bohm aus Wien. — Allgemeine Bildhauerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe „Eine Gefangennahme": Herrn Fritz Hausmann aus Wien. Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien: Herrn Johann Scherpe aus Wien. Den Reuling'schen Preis für eine nach der Natur modellirte Figur: Herrn Hans Bitterlich aus Wien. — Spezialschule für Historienmalerei Herrn Professors Eisenmenger: Ein Hofpreis zweiter Klasse für die nächstbeste Lösung der Aufgabe „Abschied": Herrn Koloman Deutsch aus Bacs in Ungarn. Ein Preisstipendium für dasselbe Gemälde: Herrn Koloman Deutsch aus Bács in Ungarn. — Spezialschule für Historienmalerei Herrn Professors Trenkwald: Ein Preisstipendium für eine Kreidezeichnung nach Lenau's „Vision": Herrn Adam Cohn aus Warschau in Russisch Polen. — Spezialschule für Historienmalerei Herrn Professors Griepenkerl: Ein Reisestipendium für Gesammtarbeiten: Herrn Franz Krudowski aus Krakau. — Spezialschule für Historienmalerei Herrn Professors von Angeli: Ein Preisstipendium für ein Gemälde „Abschied": Herrn Albert Ritzberger aus Pfaffstätt in Ober-Oesterreich. — Spezialschule für Historienmalerei Herrn Professors Müller: Einen Hofpreis erster Klasse für die beste Lösung der Aufgabe „Abschied": Herrn Adolph Hirschl aus Temesvár in Ungarn. Ein Preisstipendium für dasselbe Gemälde: Herrn Adolph Hirschl aus Temesvár in Ungarn. — Spezialschule für höhere Bildhauerei Herrn Professors Kundmann: Ein Preisstipendium für ein großes Relief „Simson und Delila": Herrn Robert Raab aus Hernals bei Wien. Einen Hofpreis erster Klasse für die beste Lösung der Aufgabe „Simson und Delila": Herrn Edmund Klotz aus Inzing in Tirol. Ein Reisestipendium für Gesammtarbeiten: Herrn Joseph Pechan aus Wien. — Spezialschule für höhere Bildhauerei Herrn Professors Zumbusch: Ein Preisstipendium für eine Statue „Narciß": Herrn Rudolph Vital aus Wien. Einen Hofpreis zweiter Klasse für die nächstbeste Lösung der Aufgabe „Simson und Delila": Herrn Eduard Mayer aus Wien. — Spezialschule für Landschaftsmalerei Herrn Professors von Lichtenfels: Ein Preisstipendium für ein Gemälde „Kreuzigung Christi": Herrn Arpad Feszty aus O'Gyalla in Ungarn. — Spezialschule für Kupferstecherei Herrn Professors Jacoby: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Zeichnung nach dem im k. k. Belvedere befindliche Gemälde Holbein's, einen jungen Mann darstellend (Brustbild): Herrn Theodor Alphons aus Krakau. Ein Preisstipendium für Gesammtarbeiten: Herrn Ludwig Michalek aus Temesvar in Ungarn. — Spezialschule für Graveur- und Medailleurkunst Herrn Professors Radnitzky: Ein Preisstipendium für Gesammtarbeiten: Herrn Joseph Stránsky aus Alt-Benatek in Böhmen. — Spezialschule für Architektur Herrn Professors von Hansen: Einen Hofpreis erster Klasse für die beste Lösung der Aufgabe „Entwurf für eine Akademie der Wissenschaften": Herrn Gedeon Majunke aus Georgenberg in Ungarn. Einen Hofpreis zweiter Klasse für die nächstbeste Lösung der gleichen Aufgabe: Herrn Johann Scheiringer aus Wien. Ein Reisestipendium für Gesammtarbeiten: Herrn Joseph Hofler auch Modling bei Wien. Den Pein'schen Preis für Gesammtarbeiten: Herr Geiza Mirkowsky aus Jasz Tenyszaru in Ungarn. — Spezialschule für Architektur Herrn Professors Fr. Schmidt: Ein Preisstipendium für Gesammtarbeiten: Herrn Siegfried Stern aus Wien. Den von Stremayr'schen Preis für Gesammtarbeiten: Herrn Max Kropf aus Bodenbach in Böhmen. Den Haggenmüller'schen Preis für Gesammtarbeiten: Herrn Moriz Fröschl aus Wien.

Personalnachrichten.

— **Von der Direktion der Großherz. Kunstschule in Karlsruhe** erhalten wir die Mittheilung, daß Herr Maler Gustav Schönleber in München einen Ruf der Großherzoglich Badischen Regierung als Professor der Landschaftsmalerei, an Stelle des nach Berlin übergesiedelten Professor Gude, angenommen hat.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die diesjährige Schulausstellung der Wiener Akademie gab R. v. Eitelberger, dem treuen Pfleger und Förderer der österreichischen Kunstbestrebungen, Anlaß zu einem in der „Wien. Abendpost" von 24. Juli erschienenen Aufsatz über die jüngsten Erfolge der großen und reich dotirten Wiener Kunstschule, welchem wir einige Bemerkungen entnehmen wollen: „Mehrere Bilder behandeln Gegenstände aus dem neuen Testamente. Insbesondere bringt Hr. Krudowski in seinem großen Gemälde: „Der Abschied der Maria und des Johannes" ergreifende seelische Momente zum Ausdruck." Der junge Künstler, ein geborener Galizianer und Schüler Griepenkerl's, erhielt für jenes Bild den römischen Preis. „Eminentes Talent zeigen die Bilder der HH. Koloman Deutsch aus Bács, Adolph Hirschl aus Temesvar und Arpad Feszty aus O'Gyalla, sowie die Arbeiten der Bildhauer Vital, Klotz, Pechan und Strobl. — Ein besonderes Interesse gewann die akademische Ausstellung durch die Arbeiten der österreichischen Stipendiaten aus Rom. Bildhauer Schwertzek, ein Schüler Kundmann's, hatte eine Giebelgruppe ausgestellt, eine durchaus tüchtige und sorgfältig ausgeführte Arbeit. Auch die Arbeiten von Deczey, einem geistvollen Schüler Hansen's, sind hier zu nennen. Ebenso die Gemälde von Schmid, einem Schüler Eisenmenger's. Es sind dies drei im Auftrage Oberbaurath Friedrich Schmidt's für eine Kirche in Schlesien ausgeführte Altargemälde, welche der Schule, aus der Schmid hervorgegangen, und dem Talente des jungen Künstlers zu hoher Ehre gereichen. Die einzelnen Gestalten sind voll Leben und Charakter, nicht skizzenhaft behandelt, der Faltenwurf wohlstudirt, das Kolorit vortrefflich. Schmid's Talent ist in Rom zur Reife gediehen. Ganz eminent ist seine Kopie der „Herodias mit dem Haupte des Johannes" von Palma vecchio. Das Studium der alten Meister, das die Franzosen so sorgfältig, viele deutsche Künstler hingegen oft nur nebenher pflegen, tritt bei Schmid überall hervor. Er hat vollständig recht gethan, den Weg der großen Kunst zu gehen und seine Kraft nicht an Bildchen für den Kunstmarkt zu zersplittern."

* **Lessing-Ausstellung.** Die Direktion der Berliner National-Galerie bereitet für die Monate September und Oktober d. J. eine Ausstellung der Werke des jüngst verstorbenen K. Fr. Lessing vor und richtet an alle Besitzer

von solchen die Bitte, ihr möglichst bald von denselben Mittheilung zu machen und die Bilder zur Ausstellung einzusenden. Fracht und Versicherung werden nach Wunsch vergütet.

* **Michelangelo's kleiner Johannes**, die vor einigen Jahren in Pisa aufgetauchte Marmorstatue, von welcher wir den Lesern im Jahrgange X dieser Zeitschrift, S. 161, die erste Abbildung bieten konnten, und welche namentlich seit der Michelangelo-Ausstellung vom Herbst 1875 die Kritik vielfach beschäftigt hat, ist vor Kurzem in den Besitz des Berliner Museums übergegangen und dadurch diese Sammlung auch in ihrer modernen Abtheilung wieder um ein Skulpturwerk höchsten Ranges bereichert worden. Wie wir vernehmen, belief sich die Kaufsumme nur auf etwa 100,000 Mark.

Vermischte Nachrichten.

Die fünfzigjährige Jubelfeier der königlichen Museen in Berlin wurde Tags zuvor durch eine Vorfeier eingeleitet, bei welcher Abends 9 Uhr die Vorhalle des alten Museums beleuchtet, ebenso die Rotunde mit elektrischem Lichte erhellt war. Der Kronprinz und die Kronprinzessin erschienen mit großem Gefolge und machten einen Rundgang durch die Skulpturengalerie, um einige der interessantesten Kunstwerke unter der Wirkung des künstlichen Lichtes in Augenschein zu nehmen. Die Hauptfeier fand in den Vormittagsstunden des 3 August, des Geburtstags Friedrich Wilhelm's III., unter Betheiligung des Kronprinzen und der Kronprinzessin und einer ansehnlichen Festversammlung statt. Die Statue Schinkel's in der Vorhalle schmückte ein mächtiger, von der Verwaltung der Museen niedergelegter Lorbeerkranz, auf dessen weißer Atlasschleife in goldener Schrift die Worte: „3. August 1830—1880" zu lesen waren. Die geladenen Ehrengäste, unter denen man die Minister Stosch, Falk, Bitter, Lucius, Friedberg, den Unterstaatssekretär v. Goßler (der für den von Berlin abwesenden Kultusminister erschienen war), den Präsidenten v. Sydow, zahlreiche Räthe der Ministerien, Deputationen der Akademieen der Wissenschaften und der Künste, der Universität, des Kunstgewerbemuseums, der technischen Hochschulen und der Nationalgalerie bemerkte, versammelten sich in der Rotunde des alten Museums. Generaldirektor Schöne und die Direktoren der Museen empfingen sodann den Kronprinzen und die übrigen höchsten Herrschaften in der Vorhalle. Nachdem das kronprinzliche Paar sich auf den der Rednerbühne gegenüber angebrachten Ehrensitzen in der Rotunde niedergelassen und die auf der Galerie untergebrachte Kapelle den Marsch aus den „Ruinen von Athen" gespielt hatte, betrat Geheimrath Schöne die Rednertribüne und hielt folgende Ansprache: „Als heute vor 50 Jahren am Geburtstage des erlauchten Stifters der königlichen Museen diese Räume zum ersten Male sich den Bewohnern der Hauptstadt öffneten, da war ein Werk vollendet, das einen hochbedeutenden Schritt in unserem geistigen Leben bezeichnet. Man denkt sich gern Kunst und Schönheit als die fröhlichen Blüthen glücklicher und zufriedener Zeit, und selbst auf den schönsten und unvergeßlichsten Kunstsammlungen, wie sie jenseits der Alpen und des Rheins mit ihren unvergleichlichen Reichthümern den Fremden begrüßen, spricht uns eine Erinnerung davon an, daß sie einst und ursprünglich den Hintergrund eines glänzenden, oft eines glücklichen Lebens gebildet haben und dem verfeinerten Genuß von Kunstliebhabern dienten. Ernst ist das Leben, scheinen sie uns zuzurufen, heiter ist die Kunst! Es ist das Schicksal unseres Landes auf diesen wie auf manchen anderen Gebieten unseres Kulturlebens, daß es sich nicht mühelos eines altererbten Besitzes hat erfreuen können, sondern mit Arbeit und Anstrengung das zu erwerben hatte, was entweder die Natur zu versagen schien, oder was die Kriege des 17. und des 19. Jahrhunderts vernichtet hatten. Aber wir dürfen es zu den freudigsten Erinnerungen unserer Geschichte zählen, daß eben in jenen Tagen, an denen der preußische Staat an dem Rande des Abgrundes stand, in seinem König und dessen Rathgebern der Glaube an die ideale Kraft des Volkes sich lebendig erhielt. Es ist Ihnen bekannt, daß in den Planen Wilhelm v. Humboldt's zur Begründung einer Universität auch eine umfassende Organisation der der Kunst und der Wissenschaft gewidmeten Lehrinstitute und Sammlungen einbegriffen war, und es zeugt von dem lebendigen Antheil, welchen König Friedrich Wilhelm III. an diesem Gedanken nahm, wenn eine gelegentlich gegebene Anregung nach einer Zeit stiller Entwickelung zur Begründung der Anstalt führte, deren 50jähriges Bestehen wir heute feiern. Schwere, bittere Zeiten folgten jener ersten Anregung, Zeiten, in denen Preußen Tag für Tag unter Einsetzung von Gut und Blut seiner besten Bürger um seine Existenz zu ringen hatte. Aber der gefaßte Plan ward festgehalten, und was sich an ihm auch bei fortgesetzter Prüfung und unter dem Wechsel von Zeiten und Personen umgestaltete, das neue Ziel ward befolgt und erreicht: der Hauptstadt und mit ihr dem ganzen Lande eine umfassende Kunstsammlung zu gründen. Mit dankbarer Bewunderung sehen wir, wie ein Monarch, dessen höchstes Princip die Sparsamkeit war, mit wahrhaft großartiger Freigebigkeit da eintrat, wo er die Ueberzeugung zu gewinnen vermochte, daß es sich um Erwerbung von Kunstschätzen handelte, die der hohen Aufgabe öffentlicher Kunstsammlungen entsprechen. Eine ununterbrochene Reihe von Ankäufen im Werthe von einer Million Mark ging neben den Arbeiten zur Begründung des Museums her, für dessen Bau der König eine weitere Million bestimmte, und unvergeßlich wird es bleiben, daß der König im Hinblick auf die finanzielle Lage des Staates aus seiner eigenen Schatulle die Kosten jener Sammlung anwies, die der Grundstock unserer Gemäldegalerie ward. Der gleiche hohe Begriff von den Aufgaben der Kunst lebte in dem Manne, dem es beschieden war, den Bau des Museums auszuführen, in Schinkel; von gleichem Sinne endlich war der Mann erfüllt, welcher durch das allerhöchste Vertrauen zu entscheidender Mitwirkung bei der Organisation des Museums berufen war, Wilhelm v. Humboldt. Sein Geist wird für die Verwaltung immer maßgebend sein; von seinem Geiste geleitet, hat der Staat, sobald die Lage des Vaterlandes dies gestattete, dem Institut eine Dotation gegeben, die eine reiche Entwicklung gestattete. In solchem Geiste zeigte sich auch die bei jeder Gelegenheit bekundete Huld Sr. Majestät des Kaisers für sein Museum, die ihren schönsten Ausdruck fand, als Se. Majestät geruhte, Eure Kaiserliche und Königliche Hoheit zum Protector zu berufen." Der Redner gab nunmehr dem Danke Ausdruck für die Huld, die der Protector dem Museum habe zu theil werden lassen, und versicherte im Namen aller Beamten, alle Kraft auch ferner einsetzen zu wollen, um das Institut dem hohen Ziele zuzuführen, das der königliche Stifter demselben gesteckt. Hierauf überreichte Geheimrath Schöne dem hohen Protektor die aus Anlaß des Jubiläums verfaßte Festschrift und alsdann den am Jubiläumstage erschienenen Gesammtkatalog, beide in kunstvollem Prachteinband, mit der Bitte, daß der hohe Protector der Anstalt seine Gunst auch ferner bewahren möge. Sodann erhob sich der Kronprinz, um im Namen des Kaisers der gegenwärtigen Verwaltung der königlichen Museen und den derselben dienenden Beamten seinen Dank und seine Anerkennung auszusprechen und sie seiner fortdauernden Theilnahme zu versichern. Danach überbrachte der Unterstaatssecretär v. Goßler die Glückwünsche der vorgesetzten Behörden und theilte zugleich die Auszeichnungen mit, die aus Anlaß der Feier erfolgt sind. Nach einigen Dankesworten von Seiten des Geheimrath Schöne erfolgten die Beglückwünschungen der beiden Akademieen, der Universität, der technischen Hochschulen, des Gewerbemuseums, das eine Votivtafel (die Inschrift Silber auf Schwarz, der Rahmen reich in Nußbaum geschnitzt) überreichte, und der Nationalgalerie, in deren Namen Dr. Dohme eine kunstvoll ausgeführte Adresse übergab. Nachdem Geheimrath Schöne auch auf diese Beglückwünschungen dankend erwidert hatte, schloß ein Chor aus Gluck's Iphigenie, von Zöglingen der Hochschule für Musik vorgetragen, die Feier.

R. **Für den Ausbau der neuen Münchener Kunstakademie** ist nach dem vom Kultusministerium eingebrachten Gesetzentwurfe noch der Betrag von 380,000 Mk. erforderlich, welcher aus der französischen Kriegskosten-Entschädigung gedeckt werden soll.

* **Karl v. Piloty in München** malt an einem größeren Bilde, welches die Parabel von den fünf klugen und den fünf thörichten Jungfrauen zum Gegenstande hat.

R. **In der Münchener Erzgießerei** war kürzlich Ferd. v. Miller's monumentaler Brunnen für Bamberg ausgestellt, dessen Skizze vor etwa drei Jahren mit dem ersten Preise gekrönt wurde. Die Ausführung wurde aus dem vor acht Jahren in das bayerische Ausgabenbudget eingestellten Posten von 50,000 Gulden für die Finanzperiode von je 2 Jahren bestritten. Stufen aus rothem Trientiner Marmor tragen das aus gleichem Material gebildete Becken, aus dessen Mitte auf hohem Sockel die Statue des Königs Max Josef I. sich erhebt, als Geber der Verfassung in reichem Königsornate dargestellt. Aus dem Sockel entspringt das Wasser. Vier andere Statuen umgeben, auf vorspringenden Postamenten stehend, den Brunnen. Es sind Kaiser Heinrich II. der Heilige, der Erbauer des Domes, und dessen Gemahlin, die h. Kunigunde; der heilige Otto, Bischof von Meran und Bamberg, und Kaiser Konrad III. der Streitbare mit Schwert und Fahne. Die vier Postamente sind durch ein aus Eisen kunstvoll geschmiedetes Gitter mit Wappen, Jahreszahlen und Emblemen, die sich auf die Stadt und ihre Geschichte beziehen, verbunden. Gitter, Becken und Sockel zeigen die Formen der Renaissance und sind von dem Münchener Architekten Gabriel Seidel entworfen; das Gitter ist ein Werk des Schlossers Rußmann, die Steinarbeit das des Steinmetzmeisters Stefano Varner in Trient.

R. **Die Zettler'sche Hofglasmalerei in München** hat kürzlich ein 30 Fuß hohes und 8½ Fuß breites Fenster für den Chor der St. Jakobskirche in Wasserburg vollendet, das sich dem Besten würdig anreiht, was sie in dieser Richtung geleistet. Dasselbe zeichnet sich vor Allem durch die Pracht der Architektur und die wohlthuende Harmonie der Farbengebung, aber nicht minder durch Reichthum und Zierlichkeit der Formen aus, wie sie der späteren Gothik ganz besonders eigen. Das Fenster zeigt drei Hauptkompartimente. In dem untersten sehen wir zu beiden Seiten eine Ansicht der Stadt Wasserburg, rechts deren Gründer, den Grafen Gilbert von Limburg bei Attel (1097), und links den Bischof Konrad I. von Freising, den Gründer der ersten Kirche in Wasserburg. Darüber ist dargestellt der letzte Graf Konrad von Wasserburg, der, kinderlos, dem Enkel seiner Schwester Agnes, Otto dem Erlauchten, die Urkunde aushändigt, kraft deren die bisher reichsunmittelbare Grafschaft Wasserburg nach seinem Ableben an das Haus Wittelsbach übergehen sollte. Links davon der Ritter Zacharias von Hohenrain, der 1342 das Bürgerspital zu Wasserburg stiftete, rechts der Bürger Wolf Pinzenauer, ein Wohlthäter der Stadt und Kirche. Das mittlere Hauptkompartiment zeigt das Martyrium des Apostels Jakobus, des Kirchen- und Stadtpatrons, in figurenreicher lebendiger Komposition. Darüber Christus und Maria in den Wolken. Im obersten Hauptkompartiment endlich sehen wir vier Heilige, deren Ueberreste in der Pfarrkirche aufbewahrt werden. — Der Entwurf des Werkes ist von Direktor Zettler, die Zeichnung der Figuren von J. Birkmayer, die der Architektur von L. Doppler. Die Figuren malte L. van Treek, die Architektur J. Schmid. — Wenige Tage früher ging ein anderes Fenster, nach einem prächtigen Entwurfe Pfannschmidt's in Berlin, an seinen Bestimmungsort Preetz nächst Kiel ab, wo es in der Kirche des adeligen Fräuleinstiftes seinen Platz fand. Es zeigt in freier Behandlung die Sendung des hl. Geistes in ihren Wirkungen.

Kölner Dom. Man schreibt der „Köln. Ztg." v. 24. Juli: Seit gestern Nachmittag 6 Uhr ist der nördliche der beiden Hauptthürme unseres Domes vollendet. Seit mehreren Tagen war man mit dem Aufzug und der Aufstellung der bis zu 100 Ctr. schweren Steintheile der Kreuzblume beschäftigt gewesen. Ohne jeden Unfall war die schwierige Hebung und die noch schwierigere Direktion der Lasten durch die Gerüste bis zu einer Höhe von 157 m von statten gegangen. Auch die Aufstellung wurde glücklich ausgeführt. Um die vorerwähnte Stunde krönte die Kreuzblume den majestätischen Steinhelm, und der Riesenthurm war vollendet. Der Herr Dombaumeister Voigtel und seine Werkleute dürfen mit hoher Befriedigung auf das glücklich vollbrachte Werk schauen. In den nächsten Tagen schon wird mit den Vorbereitungen zum Aufzug der für den südlichen Thurm bestimmten Kreuzblume begonnen. Auch diese werden, da sie die größte Vorsicht erheischen, einige Zeit in Anspruch nehmen. Die imposante Blume ist, bis auf den Steinknauf fertig, am Fuße des nördlichen Thurmes aufgestellt. Es kann nun nicht mehr bezweifelt werden, daß auch der zweite Thurm zu dem in Aussicht genommenen Termine, nämlich zu Anfang September d. J., planmäßig fertig sein wird. Selbstverständlich nehmen nicht nur die Bewohner Köln's und der Rheinprovinz, sondern auch die weitesten Kreise den lebhaftesten Antheil an den Fortschritten des Riesenwerkes, welches so oft als das Sinnbild der deutschen Einheit bezeichnet wurde, und allerseits freut man sich auf das Fest, welches aus Anlaß der Vollendung dieses Werkes gefeiert werden wird.

Düsseldorfer Ausstellung. Die bisherigen Ankäufe von Kunstwerken aus der allgemeinen deutschen Kunstausstellung belaufen sich auf die Summe von 190,528 Mk. Davon kommen auf die Ankäufe des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen 69,500 Mk., auf die Ankäufe für die Lotterie der Ausstellung 22,707 Mk. und auf Privatankäufe 98,321 Mk. Von letzteren fallen auf die Rheinprovinz 11 Werke zum Werthe von 22,475 Mk., auf das sonstige Rheinland 4 Werke zu 10,700 Mk. und 50 Werke zu 65,396 Mk. auf das übrige Deutschland und das Ausland.

* **Denkmal für Ottfried Müller.** Am Montag den 19. Juli wurde in der Vorhalle des alten Museums zu Berlin die Marmorstatue Karl Ottfried Müller's, des Meisters der klassischen Archäologie, enthüllt. Die Statue ist das Werk des Bildhauers Alexander Tondeur, eines Schülers von Blaeser, von welchem u. A. ein in letzter Zeit ausgeführter Versuch der Ergänzung des Praxitelischen Hermes herrührt. Ernst Curtius hielt bei der Enthüllung der Statue Müller's die Festrede, welche in schwungvollen Worten die Bedeutung des der Wissenschaft in der Blüthe seiner Mannesjahre entrissenen Gelehrten schilderte.

S. **Raffael-Monument in Urbino.** Dem berühmten Urbinaten soll bei Gelegenheit der Wiederkehr seines vierhundertjährigen Geburtsfestes, im Jahre 1883, in seiner Vaterstadt ein würdiges Denkmal errichtet werden. Bisher erzählte dort nur eine einfache Inschrift an dem Geburtshause in Urbino von seinem größten Mitbürger. Durch Sammlungen sind seitens des Municipiums und der Akademie bereis 15,000 Lire zusammen gekommen, und die Subscription soll jetzt auf das ganze Königreich ausgedehnt werden. Florenz wird den übrigen Städten mit gutem Beispiel vorangehen und für diesen Zweck musikalische Aufführungen und dergl. veranstalten. König Humbert hat das Protektorat der Angelegenheit übernommen.

Zeitschriften.

L'Art. No. 290 u. 291.

L'Art khmer, d'après le voyage au Cambodge de L. Delaporte, von E. Soldi. (Mit Abbild.) — Le salon de 1880, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Defendente de Ferrari da Chivasso, von Fr. Gamba. (Mit Abbild.) — De l'état actuel de la peinture en Allemagne, von Fr. Pecht. — Le salon de 1880: Le Burin, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Art dramatique: Théâtre Français „Garin", von E. Montrosier. (Mit Abbild.) — La société lorraine des amis des arts, von Ch. Cournault. — Les expositions de la ville du Mans, von L. Enault.

The Academy. No. 429.

Our ancient monuments and the land around them, von H. Dryden. — American etchings: R. S. Gifford, von Ward.

Illustrirte Zeitung. No. 1934.

Die Ausgrabungen in Pergamon. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 30 u. 31.

Die allgemeine italienische Kunst-Ausstellung in Turin: I. Das moderne Kunstgewerbe, II. Die kunstgewerblichen Alterthümer, von H. Billung. — Niederösterreichische Gewerbe-Ausstellung 1880 in Wien. — Permanente Ausstellung des Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg. — Die Wollwaarenausstellung in Leipzig. — Die Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer in Düsseldorf. — Aus dem technologischen Gewerbemuseum in Wien.

Berichtigung.

Herr Professor Andreas Müller in Düsseldorf ersucht mich, meine Angaben im Nekrologe Mehren's in Nr. 39 d. Bl. über dessen Betheiligung an den Fresken in der Apollinaris

kirche bei Remagen dahin zu berichtigen, daß Kehren nach Müller's Kartons nur sechs von den sechszehn kleineren Bildern grau in grau gemalt und ihm (Müller) nur bei ein paar der größeren Heiligenfiguren geholfen habe. Er selbst sei zu sehr mit den Dekorationsarbeiten beschäftigt gewesen und habe deßhalb Kehren für einige Sommermonate zur schnelleren Vollendung der Kirche engagirt. Meine ungenaue Mittheilung entnahm ich dem sonst so zuverlässigen Buche R. Wiegmann's: „Die Königl. Kunst-Akademie in Düsseldorf" (1856), worin sich Seite 178 die betreffende Stelle findet.

Ehe meine Notiz über Lessing's Bild „Verbannung der Bannbulle" (s. Nr. 40) erscheinen konnte, erhielt ich eine Postkarte aus Aachen, die mich benachrichtigt, daß sich dasselbe „in der Sammlung des Herrn Rottebohm in Antwerpen (nicht in Rotterdam) befindet, welche etwa sechszig gute moderne Bilder enthaltend, an vier Tagen der Woche Jedermann zugänglich ist." — Diese Mittheilung dürfte von allgemeinem Interesse sein, und ich danke dem „ein Kunstfreund" unterzeichneten Absender für dieselbe hierdurch bestens.

Stuttgart, den 31. Juli 1880. **Moritz Blanckarts.**

Inserate.

Im Verlage von **Alexander Danz** in Leipzig erschien:

CATALOGUE RAISONNÉ
DE TOUTES LES ESTAMPES QUI FORMENT L'ŒUVRE
DE REMBRANDT
ET CEUX DE SES PRINCIPAUX IMITATEURS.

Composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver.

Nouvelle édition.

Entièrement refondue, corrigée et considérablement augmentée

par

Adam Bartsch.

Avec planches.

Réimpression textuelle de l'Édition de 1797.

2 Bde. 8. Eleg. broschirt. Preis 20 M. — Eleg. in Halbfranz gebunden (Liebhaberband), Preis 23 M.

Großherzoglich Badische Kunstschule
zu Karlsruhe.
Direction. Schuljahr 1880—1881: Prof. Keller.

Der Unterricht umfaßt:

Zeichnen nach dem Runden: Büsten, Statuen: Prof. Th. Poeckh.
Zeichnen nach dem lebenden Modell: die Professoren: Hoff, Keller, Poeckh und Volz.
Knochen- und Muskellehre: Prof. F. Keller.
Perspective: Prof. Ed. Tenner.
Malen nach dem lebenden Modell, Unterweisung in der Ausführung eigener Entwürfe: die Professoren: F. Keller, C. Hoff.
Landschaft und Marine: Prof. Schönleber.
Bildhauerei: Prof. Volz.
Kunstgeschichtl. Vorlesungen: Prof. B. Meyer.

Aufnahmegesuche sind an die Direction zu richten, das Statut durch das Secretariat zu beziehen. (1)

Hochzeits- und andere Festgeschenke.

Kunstgegenstände und kunstgewerblicher Hausschmuck.

Carl B. Lorck, Kunsthandlung in Leipzig,
Goethestraße Nr. 9 (Allgemeine Deutsche Creditanstalt).

Sculpturen in Biscuit- und Elfenbeinmasse,
Aquarell- und Oeldruckbilder mit und ohne Rahmen.
Kunstgläser, Emailbilder,
Albums, Photographien, Stiche,
Keramische Gegenstände,
Pracht- und illustrirte Werke,
Säulen, Postamente, Consolen und Consolrahmen
in reicher Auswahl zu mäßigen, festen Preisen. Auf Verlangen Kataloge unter Kreuzband.

Zur Notiz für Kunstverleger und Fabrikanten des In- und Auslandes. Die obenerwähnte Kunsthandlung im weiteren Sinn des Wortes, über eine sehr zweckmäßige Räumlichkeit in vorzüglicher Lage verfügend und sich eines feingebildeten Kundenkreises in und außerhalb Leipzigs erfreuend, ist stets geneigt nach erfolgter Verständigung den Debit neuer und geschmackvoller einschlägiger Artikel zu übernehmen. (3)

Nürnberger Kunstgießerei.

Anfertigung monumentaler Erz- u. Zinkgüsse. Billige Berechnung. Schönste Ausführung. Zu Kostenvoranschläge stets gerne bereit. (5)

J. G. W. Stadelmann.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung
zum
Genuss der Kunstwerke Italiens
von
Jacob Burckhardt.

Vierte Auflage.

Unter Mitwirkung des Verfassers u. anderer Fachgenossen bearbeitet
von
Dr. **Wilhelm Bode.**

I. Theil:
ANTIKE KUNST.
br. M. 2,40; geb. M. 3,30.

II. Theil:
KUNST DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE.
br. M. 9,80; geb. M. 11,20.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

26. August

Nr. 42.

Inserate

1880.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

No. 43 der Kunst-Chronik erscheint am 9. September.

Die Sommerausstellung in der Royal Academy in London.

Die außerordentliche Theilnahme, welche das Publikum den Ausstellungen in der Royal Academy zollt, sowie die große Produktivität der Künstler und Dilettanten, welche ihre Leistungen zur Schau zu stellen begehren, hat in den letzten Jahren in London die Entstehung einer ganzen Reihe von Gemäldeausstellungen zur Folge gehabt, von denen allerdings nur die Grosvenor Galerie ernstlich prätendirte, der Royal Academy Konkurrenz zu machen. Die jüngste derartige Gründung, die Hanover-Gallery in New Bond Street, einer Straße, die man wohl die Pulsader des merkantilen englischen Kunstlebens nennen könnte, hat es ähnlich der French Gallery und der Danish Gallery, welche letztere offenbar nur von den Sympathien mit der dänischen Princess of Wales ihre Zugkraft herleiten kann, sich zur Aufgabe gestellt, vorwiegend kontinentale Kunst zu pflegen. Deutsche und französische Künstler sollen im allgemeinen ziemliche Schwierigkeiten haben, zur Ausstellung in den Räumen der Royal Academy zugelassen zu werden. Doch darf hier nicht etwa nationales Selbstgefühl als der ausschlaggebende Grund gelten; finden sich doch unter den 1658 Nummern der diesjährigen Ausstellung in den weiten Räumen von Burlington House nicht wenige Namen kontinentaler Künstler, und diese repräsentiren eine Auswahl aus nicht weniger als etwa sieben Tausend eingesandten Kunstwerken. Am konsequentesten dürfte die Royal Academy sich vielleicht in der Ablehnung der Produkte von der Hand der sogenannten Prä-Raffaeliten gezeigt haben, einer Schule, die wohl nur durch die Feder des romantischen Enthusiasten John Ruskin in gewissen Kreisen Oberwasser bekommen hat. Es liegt in der Natur der Sache, daß eine königliche Akademie gewisse Stilrichtungen für mehr oder minder normativ anerkennt, doch ist der Begriff eines akademischen Stiles heutzutage in England vielleicht schrankenloser als irgendwo auf dem Kontinent. Man dürfte der Wahrheit näher kommen, wenn man in der Royal Academy vielmehr die Repräsentantin gewisser ästhetischer Kunstprincipien erkennt, und insofern ist dieselbe gewiß eine treue Bewahrerin der nationalen Traditionen, namentlich wie sie in den glänzenden ersten Vertretern der Royal Academy, Gainsborough und Reynolds, und später in Wilkie und Wilson eine eigenartige Grundlage gefunden haben. Hier hat immer das Porträtfach der historischen Komposition den Rang streitig gemacht, während eine energische breite Behandlung in dem ganz eigenartigen System des Farbenauftrages meist mit einer distinguirten Charakteristik Hand in Hand geht. Die Abneigung gegen das historische Fach wird noch überboten von einer Aversion gegen das mythologische, in dem Sinne wenigstens, wie es der Pariser Salon vertritt. Wie gesagt, das Porträtfach steht im Vordergrunde, aber in Folge der großen Ausbildung, welche dasselbe schon durch Gainsborough fand, übt die Nebeneinander

stellung derartiger Bilder durchaus keinen ermüdenden Eindruck auf den Beschauer aus. Nur ausnahmsweise begegnet uns das einfache Brustbild oder Kopfstück. Vielmehr ist nach dem Vorgange der klassischen holländischen Malerei die Persönlichkeit meist in eine mit der Individualität in Zusammenhang stehende Umgebung gestellt, und hier giebt glücklicher Weise die gesunde Unbefangenheit des englischen Naturells wie die natürliche schlichte Würde der Erscheinung keinerlei Veranlassung zur Anwendung eines unnatürlichen und theatralischen Arrangements. Dies eben begründet den eigenthümlichen Reiz der Ausstellungen in der Royal Academy: die Grenzen des eigentlichen Porträts und des Sitten- oder Stimmungsbildes sind ineinanderfließend.

Sir Frederik Leighton, der Präsident der Royal Academy, ist durch mehrere Darstellungen dieser Art vertreten. Der eigenthümliche Reiz seiner Frauendarstellungen liegt in der außerordentlich feinen silbergrauen Harmonie meist blasser Töne, entsprechend der vorwiegend lyrischen Auffassung der Sujets, worin die hohe Eigenart des Meisters besonders scharf hervortritt. Größte Anerkennung findet die Idylle „Der Schwesternkuß“ (Nr. 142). Eine größere historische Komposition war dieses Jahr ausnahmsweise von Leighton nicht ausgestellt; hatte doch wenige Wochen vor der Eröffnung der Ausstellung in Burlington House die lange sehnlich erwartete feierliche Enthüllung des großen Lünetten-Frescos von ihm im South Kensington Museum im Beisein der Königin von England stattgefunden, eine Arbeit, welche für eine Reihe von Jahren die besten Kräfte des Meisters in Anspruch genommen hatte. Wir können dieses großartigen Gemäldes hier nur im Vorübergehen gedenken. Die Darstellung ist allegorischer Natur. In der nordöstlichen Lünette, welche den South Court des South Kensington Museum abschließt, sind von Leighton in überlebensgroßen Figuren „Die Kunstgewerbe im Dienste des Krieges“ dargestellt. Vor einer die Breite des Mittelgrundes einnehmenden befestigten Mauer sehen wir Krieger versammelt, welche in buntem Gemisch theils ihre Waffen prüfen, theils der Anfertigung derselben ihre Aufmerksamkeit zuwenden, während links im Vordergrunde sitzende Frauen an Geweben thätig sind. Das Kostüm ist das der italienischen Hochrenaissance, die Färbung ist von großer Helligkeit; Komposition und Zeichnung haben einen großen Stil. Wir werden in der That in gewisser Hinsicht an Michelangelo's „Karton der badenden Krieger“ erinnert.

Unter den historischen Kompositionen in Burlington House behauptet die erste Stelle „Der Besuch bei Aeskulap“ (Nr. 250) von Edw. J. Poynter, R. A., Direktor der mit dem South Kensington Museum verbundenen Kunstschule. Beim ersten Anblick des Gemäldes kann man, was das Verhältniß der Figuren zur Landschaft betrifft, an Preller's homerische Darstellungen erinnert werden. Doch werden hier die Vorzüge eines glücklichen kompositionellen Entwurfes noch überboten durch ein feines Gefühl für Linienführung, durch gewählte Formen und durch streng gewissenhafte Ausführung. Links sitzt Aeskulap unter einer laubgekrönten Säulenhalle. Sinnend stützt er mit der Linken das bärtige Kinn, nicht unähnlich einer Juppiterdarstellung Raffael's in den Lünetten der Farnesina. Sein Blick weilt wohlwollend auf der Fußverwundung einer vor ihm stehenden Nymphe, welche drei Gefährtinnen geleiten. Diese sind unbekleidet, während eine vierte weibliche Figur, eine leicht geschürzte Dienerin, an einer großen Fontäne auf der rechten Seite des Bildes eilig Wasser schöpft. Die landschaftliche Scenerie bildet ein dichter Hain.

Unter den religiösen Sujets behauptet den ersten Rang eine etwas befremdlich wirkende Darstellung des guten Hirten (Nr. 962). Umgeben von ruhenden Schafen und Lämmern hat C. W. Cope, R. A., den in Typus und Tracht nach dem Vorbilde des orientalischen Lebens aufgefaßten Hirten flach auf dem Boden ausgestreckt und mit Blutwunden bedeckt dargestellt. Das Motto ist: „Der gute Hirt läßt sein Leben für die Schafe“. Die Auffassung ist ohne Vorgang, und da sie wahrscheinlich auch ohne Nachfolge bleiben wird, lassen wir ihre Berechtigung besser undiskutirt. Die Speisung der Zehntausend (Nr. 670) von Theresa G. Thornycroft ist eine Komposition voll Leben und Empfindung, nicht ohne einen Anflug von sentimentalem Pathos. Ganz im Vordergrunde steht Christus, von seinen Jüngern umgeben, während die Volksmenge einen den Mittel- und Hintergrund bildenden Halbkreis einnimmt. Im allgemeinen sind biblische Darstellungen dem Geschmacke des englischen Publikums nicht zusagend, noch weniger als das auf dem Kontinent der Fall ist, doch aus verschiedenen Rücksichten. Hat man doch in England, allerdings vor mehreren Jahrzehnten, daran Anstoß genommen, daß in die National-Galerie unter den Werken der Renaissancemeister so antiprotestantische Sujets wie Madonnenbilder Aufnahme fänden. Andererseits haben Porträts von jungen Damen, die sich als Kirchgängerinnen porträtiren lassen, wie Nr. 87 von G. A. Story, A. R. A., in Burlington House etwas durchaus Fashionables.

Von den Bildern, welche unter die Kategorie der historischen Malerei fallen, erwähnen wir zuerst Alma Tadema's „Fredegonde“. Die Königin der Franken erblicken wir im Vordergrunde, lebensgroß, auf einem Polster sitzend, mit zorniger Miene den Blick durch das Fenster richtend, von dem sie mit der Linken den

Vorhang hinwegzieht. Hier erscheint in ziemlicher Entfernung eine festliche Versammlung. Es ist die Hochzeitfeier des Frankenkönigs Chilperich I., welcher im Walde an einem Altar seine Hochzeit mit Galeswintha, jener westgothischen arianischen Prinzessin feiert, der eben Fredegonde, des Königs erste Gemahlin, weil von nicht fürstlicher Abstammung, hatte weichen müssen. Die Komposition ist derart, daß alles Interesse des Beschauers in der letztgenannten Gestalt sich koncentrirt. Wie die Erfindung, so ist auch die Ausführung in fest gezeichneten Formen und in einer Färbung von ungewöhnlicher Leuchtkraft über alles Lob erhaben. Ein zweites bedeutendes Gemälde von derselben Hand ist das Frühlingsfest (Nr. 176). Im Vordergrunde bewegt sich auf einer Straße ein Zug Bacchanten, jenseits derselben breitet sich ein viel tiefer liegender Wiesengrund aus, der durch Flötenbläser und Tänzerinnen belebt ist, während im Hintergrunde ein antiker Villenbau im Schatten von Cypressen sich bemerklich macht. Neben der komplicirten perspektivischen Konstruktion sind hier besonders die feinen Abstufungen in der Luftperspektive von eigenartiger Wirkung. Tadema malt selten ein Gemälde, ohne dabei neuen perspektivischen Problemen einen weiten Spielraum zu geben. Gegenwärtig beschäftigen ihn Entwürfe zu altrömischen Scenerien für eins der ersten Theater Londons, welche in ihrer genialen Anlage nicht verfehlen können, bei den für kommenden Winter projektirten Aufführungen allgemeines Aufsehen zu erregen.

Für das bedeutendste historische Gemälde der diesjährigen Ausstellung in der Royal Academy gilt fast allgemein die umfangreiche Komposition „On board H. M. S. Bellerophon, July 23, 1815" (Nr. 262) von W. Q. Orchardson, R. A. Die Royal Academy hat sich bewogen gefühlt, dieses Bild neben dem oben beschriebenen von Poynter selbst anzukaufen, und beide werden voraussichtlich bald im South Kensington Museum dauernd zur Ausstellung gelangen. Das die bewegte See durchstreichende Kriegsschiff nimmt nicht ganz die volle Breite des Vordergrundes ein. Napoleon I. steht isolirt in der stereotypen Tracht auf dem Vorderdeck, Frankreichs Küsten einen Blick des Abschieds zuwerfend. Seine Begleiter, englische und französische Generale, verweilen unbedeckten Hauptes weiter zurück. Diesen Gestalten ist von der Kritik vorgeworfen worden, daß ihre Beinstellungen dem hohen Seegang so wenig angemessen seien, daß sie in Wirklichkeit augenblicklich wie Kegel durcheinander fallen müßten. Die Erscheinung Napoleon's ist nicht sowohl die eines tragischen Heroen, als vielmehr — so wenigstens will es uns scheinen — eines sauertöpfigen trivialen Starrkopfes. Es darf indeß nicht vergessen werden, daß Napoleon in der englischen Politik eine ganz andere Rolle gespielt hat als in der Staatengeschichte des Kontinents, und man darf vielleicht annehmen, daß die Satire, mit der englische Schriftsteller den Usurpator angriffen, dazu beigetragen habe, eine besondere Species des Bonapartetypus in England populär zu machen. Unter den Scenen, welche die englische Geschichte vergangener Zeiten schildern, ist die ergreifendste „Die letzten Tage Eduard's VI." (Nr. 490) von A. C. Gow. Das Sujet ist einem Gesandtschaftsbericht an Karl V. entnommen, worin es heißt, der jugendliche König sei in Greenwich an einem Fenster dem Volke gezeigt worden, um dem Gerücht seines bereits erfolgten Todes entgegenzutreten, doch habe sein Aussehen den Glauben an den bereits erfolgten Tod im Volke bekräftigt. Das Bild zeigt die Scene am Fenster von der Innenseite des Gemachs aus, wo mehrere Hofleute den leichenhaften Jüngling in einen Sessel niederlassen. In der That, ohne Kenntniß des Gesandtschaftsberichtes würde schwerlich ein Betrachter des Bildes die Hauptperson in demselben für noch lebend halten, da der Künstler hier nicht die leiseste eigene Bewegungsfähigkeit zu ahnen giebt. Unter der verschwindend geringen Zahl von Schlachtenbildern ist das bedeutendste die Kavalerieattacke von Blenheim vom 13. August 1704 (Nr. 453), mit dem Herzog von Marlborough im Vordergrunde, von R. C. Woodville. Die Komposition ist lebendig und zeigt viel Geschick, doch liegt der Effekt mehr noch in den feinen Tönen des harmonischen Kolorits: Vorzüge, welche in geringerem Grade der verwandten Darstellung von Ernest Crofts, A. R. A., zukommen (Nr. 459), worin „Malborough nach der Schlacht von Ramilies" dargestellt ist.

Daß kein englischer Maler sich bewogen gefühlt hat, eine Episode aus dem ruhmlosen Zulukriege zum Vorwurf zu wählen, kann schwerlich befremden, obschon es selbst in London ein Leichtes gewesen wäre, dafür Studien zu machen, da im Aquarium bei Westminster seit geraumer Zeit freundliche und feindliche Zulu's, ja selbst König Cetewajo's eigene Töchter täglich für ganz mäßiges Entree zur Schau gestellt werden. Dagegen hat ein Maler von nicht wenig Talent, W. C. Horsley, den nicht gerade unglücklich zu nennenden Gedanken gehabt, eine Scene aus dem Kriege von Afganistan uns vorzuführen: Nr. 398, „Eine barmherzige Schwester auf dem Wege nach Kabul 1879". Im Hintergrunde bewegt sich eine Heereskolonne durch einen Engpaß, während im Vordergrunde zwei Töchter des Landes mit großen Wasserkübeln an einem durstigen Sohne Albion's den Dienst der barmherzigen Schwestern thun.

(Schluß folgt.)

Ausstellung von Brunnenmodellen in Dresden.

Die sächsische Hauptstadt besitzt eine Reihe künstlerisch ausgestatteter Brunnen, welche die öffentlichen Plätze in anmuthigster Weise beleben und schmücken. Die glückliche Wirkung dieser Zierbrunnen hat neuerdings den Stadtrath angeregt, für die beiden großen Wasserbecken auf dem Albertplatze in der Neustadt architektonisch entwickelte, mit Skulpturen verzierte Aufsätze herstellen zu lassen; der Wassersegen, welcher den Elbflorentinern durch ihre neue Wasserleitung zugewachsen, konnte die Väter der Stadt in ihrem löblichen Vorhaben nur bestärken. In einem Ausschreiben vom 20. Nov. v. J. wurden Architekten und Bildhauer eingeladen, an der Lösung bezeichneter Aufgabe durch Anfertigung und Einsendung von Modellen sich zu betheiligen. Für die besten drei Entwürfe wurden Preise à 1000 Mk. ausgesetzt. Die Konkurrenz fand eine lebhafte Betheiligung. Zwanzig Projekte gingen ein, welche in den letzten Wochen hier öffentlich ausgestellt waren. In dem auf die Lösung der Aufgabe verwendeten Fleiß und Talent machte die Ausstellung einen recht erfreulichen Eindruck und zeugte von neuem von den tüchtigen Kräften, über welche die Plastik in Dresden zu verfügen hat. Die Projekte, welche mehr vom Standpunkte des Architekten aus konzipirt waren, gehörten nicht zu den glücklichsten, wie denn überhaupt die Architektur fast in allen Entwürfen der schwächere Theil der Arbeit war. Meist wirkten die Schalen zu schwer und nüchtern und gingen nicht gut mit dem figürlichen Schmuck und Untersatz zusammen. Noch mit am lebendigsten entwickelt erschien uns ein unter dem Motto „Abundantia" gelieferter Entwurf, dessen obeliskenartiger, reich ornamentirter Aufbau von Figurengruppen gekrönt wird, welche die Befreiung des Wassers aus dem Banne des Winters durch den Sonnengott und die Machtentfaltung des erlösten Elements im Sommer darstellen sollen. Bezüglich des Kostenpunktes freilich hat der Autor des Entwurfes sich wohl zu wenig an das Programm gehalten; die Ausführung würde, da dieselbe bei den Dimensionen des Platzes in einem sehr großen Maßstabe zu erfolgen hätte, die Summe von 80,000 Mk., welche für die Herstellung der beiden Brunnenaufsätze verfügbar ist, weit überschreiten. Frei und anmuthig auch stellte sich ein Entwurf dar mit dem Motto „Gieb mir, wo ich stehen kann". Derselbe zeigte unten wasserspeiende Seerosse, oben, über den beiden Schalen, Neptun, welcher der Stadt den Wassersegen, und Venus, welche ihr die Anmuth spendet. In ruhigen, edlen Formen mit einem breiten, reichen Figurenfries um den Schalenfuß baute sich „Klar Wasser, Trüb Wasser" auf. Ebenfalls sehr ansprechend in Komposition und Durchführung erwies sich „Elbe und Stadt", mit den Personifikationen des Motto's als Hauptfiguren. Schön in seinem unteren, figürlichen Theil war ferner ein Entwurf, welcher, um den Schalenfuß gruppirt, die „Jahreszeiten und Lebensalter" und in weiterer Vorlage, über dem Hauptbecken, Tritonen auf Seerossen enthielt; nur stand der obere Abschluß mit seinen in der Form etwas zu trockenen Schalen zu wenig mit dem wirksamen Untersatz in lebendigem Einklang. Beziehungsweise recht verdienstlich erschienen noch die Entwürfe unter folgenden Motto's: „Wasser thut's freilich nicht", „Zu Ehren des Stifters", „Was dem Körper das Blut u. s. w.", „Sigfried und Hagen". Letztere Arbeit führte in lebendiger Auffassung die Gestalten des Motto's vor, doch wollten die Recken, insbesondere der grimme, den Nibelungenhort in den Rhein versenkende Hagen hier als Brunnenfiguren nicht recht am Platze erscheinen. Von noch unpassenderer und nahezu komischer Wirkung war es, Goethe und Schiller als Springbrunnenfiguren benutzt zu sehen, wie es in einem der ausgestellten Entwürfe geschehen.

Die Ausstellung fand verdientermaßen eine warme Beachtung von Seiten des Publikums; handelte es sich doch darum, für einen der schönsten Plätze der Stadt einen würdigen Schmuck zu beschaffen. Auch ist bereits der Ausspruch der Jury erfolgt, mit welchem man sich im allgemeinen einverstanden erklären kann. Die Jury bestand aus Prof. Dr. Hähnel, Prof. Nicolai, Prof. Dr. Schilling, Stadtrath Fr. Walther und Oberbürgermeister Dr. Stübel. Die genannten Preisrichter haben die fünf Entwürfe mit den Motto's: „Jahreszeiten und Lebensalter", „Klar Wasser, Trüb Wasser", „Elbe und Stadt", „Gieb mir, wo ich stehen kann" und „Zu Ehren des Stifters" für die Prämiirung zur engeren Wahl gestellt; von Berücksichtigung des letztgenannten Entwurfes mußte jedoch in Ermangelung des im Programm verlangten zweiten Modells abgesehen werden, und es wurden schließlich den drei zuerst genannten die ausgesetzten Preise zuerkannt. Der erstgenannte Entwurf rührte von dem Bildhauer Werner Stein in Leipzig, der zweite von dem Bildhauer Robert Diez und den Architekten Giese und Weidner in Dresden und der dritte von dem hiesigen Bildhauer J. Bäumer und dem Architekten E. Herrmann her.

Dresden, im August 1880. E. E.

Kunstliteratur.

Die Holzbaukunst. Vorträge an der Berliner Bauakademie gehalten von Dr. Paul Lehfeldt. Mit 96 Abb. in Holzschnitt. Berlin, Jul. Springer. 1880. 8.

Die Holzarchitektur ist bis jetzt das Aschenbrödel der Kunstgeschichte gewesen. Wir haben bei der Darlegung der architektonischen Formenwelt und ihres Entwickelungsganges fast ausschließlich die Monumente des Steinbaues in's Auge gefaßt, und insofern mit Recht, als an ihnen vornehmlich die großen Grundgesetze monumentaler Konstruktion sammt ihrer künstlerisch formalen Gestaltung zur Erscheinung kommen. Wir vergaßen fast, daß daneben von Alters her ein originaler Holzbau bestand, der ähnlich wie das Volkslied und die Dialektpoesie gleichsam ein verborgenes Leben führte, den herrschenden stilistischen Strömungen entrückt und daher in unbeirrter Naivetät sein konstruktives Wesen entfaltend und in charaktervoller Ausdrucksweise darlegend. Ja, der Holzbau selbst ist in der Praxis schon seit langer Zeit in Verruf gekommen, und zwar deshalb nicht mit Unrecht, weil er seit zwei Jahrhunderten entartet war, sich seiner kraftvollen Natürlichkeit gleichsam schämte und sich deshalb in die nachgeahmten Formen der Steinarchitektur maskirte. So ereilte ihn denn das Strafgericht allgemeiner Verachtung, und meist nur in entlegenen Gebirgsgegenden, wie z. B. in den inneren Landschaften der Schweiz, setzte er noch ziemlich unbeirrt sein Sonderleben fort. Aber auch da trat die nivellirende Kultur der Zeit ihm feindlich entgegen und wußte seine eigenartigen Formen zu Gunsten eines konventionellen Allerweltsstiles zu verdrängen. Gerade in der Schweiz, dem sonst so konservativen Lande, hat die jüngste Schwindelzeit diesen alten charaktervollen Bauten vielfach den Untergang gebracht und dagegen eine Menge scheinbarer Prachtpaläste, namentlich riesige Gasthöfe, in dem aufgedonnerten Stil Haußmann'scher Boulevards entstehen lassen, die den Bankerott der alten nationalen Bauweise manchmal mit dem ihrer Erbauer verbinden. Das Aussterben der alten Holzbauten hat dann zum Glück noch rechtzeitig einsichtsvolle Männer veranlaßt, wenigstens durch Aufnahmen zu retten, was noch zu retten war, und diesem Bestreben verdanken wir vor Allem das große klassische Werk Gladbach's über den Schweizer Holzstil.

Dieses und andere Werke verwandter Richtung galten indeß nur lokalen Erscheinungen; eine wissenschaftliche Gesammtdarstellung des Holzbaues von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart fehlte immer noch, obwohl Viollet-le-Duc in seinem Dictionnaire für die Epoche des christlichen Mittelalters werthvolle Beiträge geliefert hatte. Diesem Bedürfniß hilft nun die vorliegende Arbeit ab, indem sie ein bis jetzt vernachlässigtes Feld der Kunstgeschichte mit umfassender Sachkenntniß und mit ebenso genauem Verständniß des technisch Konstruktiven wie des Historischen in klarer sachgemäßer Erörterung darlegt. Um es mit einem Wort zu sagen, das Buch des Dr. Lehfeldt ist eine erfreuliche und dankenswerthe Bereicherung kunstgeschichtlicher Erkenntniß und wird dem bisher nur zu wenig beachteten Stoffgebiet die allgemeine Aufmerksamkeit zuwenden. Es kann da nicht verfehlen, daß einsichtsvolle Architekten, an verschiedenen Punkten des hier gebotenen anknüpfend, durch weitere Einzelforschungen und Aufnahmen eine wünschenswerthe Bereicherung des Materials liefern.

Der Verfasser beginnt mit der Holzbaukunst des Orients, die er durch die verschiedenen alten Völker verfolgt, wobei nur in der Anordnung die Aegypter besser an den Anfang als an das Ende der Reihenfolge gestellt worden wären. Wenn der Verfasser sodann im zweiten Kapitel den Riegelbau und im dritten die Holzbaukunst des klassischen Alterthums behandelt, so fragt sich's, ob nicht vielleicht das zweite Kapitel besser an die Spitze zu stellen gewesen wäre. Der Verfasser zeigt sich hier überall gründlich orientirt in den Monumenten und der einschlägigen Literatur. Wenn er auf S. 10 die Nachbildung des Holzbaues im griechischen Tempelbau ablehnen zu müssen glaubt, so erkennt man hier in einem allerdings vereinzelten Falle eine verzeihliche Abhängigkeit von der in Berlin noch immer herrschenden Bötticher'schen Dogmatik. In Wahrheit wird kein Unbefangener den dorischen Triglyphenfries, namentlich die sogenannten Tropfen, anders als durch Imitation des Holzbaues erklären. Zwei Seiten darauf macht der Verfasser mit Recht eine ähnliche Herleitung auch für die steinerne Felderdecke geltend. Ueberhaupt zeigt er sich sonst durchweg völlig frei und unabhängig von vorgefaßten Schulmeinungen. Doch verleitet ihn diese Selbständigkeit des Urtheils nirgends zu jenem in der Kunstwissenschaft nicht ganz unbekannten anmaßenden Absprechen, bei welchem man so oft an die Worte des Dichters erinnert wird:

> „'S ist Einer von den Neu'sten,
> Er wird sich fürchterlich erdreisten."

Vielmehr ist der ruhige, bei aller Lebendigkeit der Schilderung ernst wissenschaftliche Ton seines Buches eine überaus erfreuliche Erscheinung in unserer Fachliteratur und zeugt nicht blos von der Gediegenheit des Forschers, sondern auch auf's günstigste von der allgemeinen Bildung des Autors. Die Schreibung „Sphynx" auf S. 37 ist offenbar nur ein Druckfehler; die Bemerkung auf S. 40, die Abbildung des Löwen-

thors von Mykenä in meiner Architekturgeschichte sei „nach Adler“ angefertigt, ist ein Irrthum, da ich die Abbildung, wie auch der Text angiebt, direkt nach einer Photographie des Gypsabgusses habe schneiden lassen.

Im zweiten Abschnitt behandelt der Verfasser die Holzdecken des Mittelalters, und zwar im Orient wie im Abendlande, im dritten die Holzbauten der Germanen und Normannen, im vierten das Fachwerkhaus des Mittelalters und der Renaissance, im fünften die Renaissancedekoration in Holz, im sechsten den Blockbau des östlichen Europa's, im siebenten endlich, der hauptsächlich auf Gladbach beruht, den Alpenbau und zwar sowohl den Schweizer wie den Schwarzwälder und Tiroler, worauf zum Schlusse einige allgemeine Betrachtungen die Ergebnisse der geschichtlichen Darstellung zusammenfassen. Klarheit der Schilderung, Fleiß im Zusammentragen und Verarbeiten des Materials, Unbefangenheit des Urtheils zeichnen überall die Darstellung aus, die durch eine reiche Zahl gut gewählter und angemessen ausgeführter Abbildungen noch verständlicher wird. Mit Befriedigung und Dank scheidet man von dem lehrreichen und anziehenden Buche.

W. Lübke.

Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze, disegnate e descritte da Riccardo ed Enrico Mazzanti e Torquato del Lungo, con illustrazioni storiche de Jodoco del Badia. Firenze, Giuseppe Ferroni. 1876/79. Fol.

Den ersten sieben Lieferungen der vorstehenden Publikation, welche Prof. Janitschek im 14. Jahrgange dieser Zeitschrift, S. 94 ff. bereits einer Besprechung unterzogen hat, sind bis jetzt vier weitere gefolgt, so daß im Ganzen 42 Tafeln vorliegen. Den Palästen Rucellai, Cocchi (Serristori), Giugni (Alfani) und Capponi schließt sich in Lieferung 8 und 9 mit acht Tafeln der Palazzo Pandolfini an. Von diesem Bauwerke werden außer dem Grundrisse die Hauptfront, die Ansicht der Gartenseite, zwei Decken der kleinen Parterre-Eckzimmer und verschiedene Details mitgetheilt. Aus der Baugeschichte, welche del Badia in dem beigefügten Texte ausführlich erzählt, entnehmen wir Folgendes. Gianozzo Pandolfini, Bischof von Troia und Hausprälat Leo's X., errichtete den Bau auf seinem in der Via San Gallo, in der Nähe des Konventes von Santa Lucia gelegenen Besitzthum. Die dadurch nothwendig gewordene Zerstörung der Kirche des hier seit etwa 1300 bestehenden Benediktinerklosters von San Silvestro wurde durch eine päpstliche Bulle vom 28. Mai 1517 und durch ein Breve vom 11. Februar 1520 sanktionirt; Leo X. steuerte selbst durch Geschenke an seinem Marmor zum Bau bei. Bischof Gianozzo, welcher bei seinem öfteren Aufenthalt in Rom Freundschaft mit Raffael geschlossen hatte („amicissimo di Raffaello“ sagt Vasari), ersuchte diesen um einen Plan, den Giovanfrancesco da San Gallo zur Ausführung brachte. Des letzteren Tod, wie die Belagerung der Stadt im Jahre 1530 (unter Kaiser Karl V.) unterbrachen den Bau, den erst Bastiano da San Gallo (Aristotile) vollendete. Der Bauherr starb bereits 1525. Er hatte indessen schon in den vorhergehenden Jahren 1520 und 1524 für den Fall seines Todes den Palast mit Garten und sonstigem Zubehör seinem Neffen Pandolfo d'Angelo Pandolfini verschrieben und bezüglich seiner Erbfolge weitere Verfügungen getroffen. Del Badia sucht den Nachweis zu liefern, daß die im Fries des Hauptgesimses in Versalbuchstaben angebrachte Inschrift: „Jannoctius Pandolfinius Eps. Troianus Leonis X. et Clementis VII. Pont. max. beneficiis auctus a fundamentis erexit an. sal. MDXX.“ nicht von Giannozzo stamme, da die Jahreszahl 1520 weder mit dem Anfange, noch mit der Beendigung des Baues stimme, daß diese vielmehr nur deshalb gewählt sei, um an den Akt der Schenkung zu erinnern, im Sinne einer Höflichkeitsbezeugung gegen die vornehmen Schenkgeber. Aus dem Umstande, daß das Gesimse zum Theil in Holz ausgeführt ist, folgert del Badia, daß den Erben des Gianozzo die Ausführung des Baues in der ursprünglich geplanten Weise zu kostspielig gewesen sei, und will dem Bischof Ferrando di Francesco di Pandolfo, welcher nach Pandolfo d'Angelo Pandolfini an's Erbe gelangte, die Vollendung des Palastes unter der Leitung des Aristotile beigemessen wissen. Die Daten liegen keineswegs klar. Der jetzige Besitzer, Graf Alessio Pandolfini, ließ den Palast 1875 restauriren und bei diesem Anlaß die Thür, welche schon zu Gianozzo's Zeiten von der Straße aus in das anstoßende Oratorium von S. Silvestro (nunmehr Vestibül) führte, durch ein Fenster ersetzen.

Lieferung 9 und 10 bringen die Kirche S. Salvatore al Monte oder San Francesco auf der Anhöhe von S. Miniato, gleich oberhalb des Piazzale Michelangelo. Der Bau ist erläutert durch den Grundriß (im alten Zustande, als noch sämmtliche Kapellen offen waren), durch Aufrisse der Hauptfaçade und der Längenseite, durch zwei Schnitte und einige Details. Wegen ihrer anmuthigen Einfachheit wurde die Kirche bekanntlich von Michelangelo „la bella vianella“, das schöne Landmädchen, genannt. Ein gewisser Quaratesi, einer sehr alten, reichen Familie entstammend, hatte einen Theil seines Vermögens sowohl zur Bekleidung der Kirche Santa Croce mit einer wohlanständigen Façade, als auch zu Gunsten des Konventes von S.

Salvatore vermacht. Del Badia scheint aus dem Umstande, daß der über die Façade von S. Croce entstandene Streit erst im Jahre 1448 endigte, das Jahr 1449 als das Datum, an welchem der Bau von S. Salvatore begonnen wurde, herleiten zu wollen; mit Sicherheit ist indeß nur festzustellen, daß Quaratesi mittelst Testament vom 25. April 1465 bestimmt, daß sogleich nach seinem Tode 6000 Goldgulden an die Brüderschaft gezahlt werden sollten, um die angefangenen Arbeiten am Schlafsaal, Speisesaal, Krankenhaus, an der Bibliothek, Küche und am Kreuzgang in wohl anständiger Weise und der Zeichnung gemäß zu Ende zu führen. Zugleich erklärt der Schenkgeber sich mit den angetragenen Arbeiten einverstanden und stellt unter Ueberlassung weiterer 8000 Goldgulden der Brüderschaft frei, die Kirche di nuovo e in altro modo zu erbauen, auch die Werkleute dafür nach Gutdünken zu wählen. Darnach ist allerdings der Vermuthung Spielraum gegeben, daß wohl zuerst der Konvent fertig gebaut wurde und man mit der Kirche nicht vor 1475 begonnen hat, in welchem Jahre dann auch an die Zunft der Kaufleute (ai frati dall' Arte di Calimara o dei Mercatanti) aus dem Legat eine Zahlung geleistet wird. Del Badia mißt der Nachricht Vasari's, daß die Zeichnung von Cronaca herrühre, keinen unbedingten Glauben bei, da Cronaca erst acht Jahre gezählt habe, als Quaratesi (1465) gestorben sei. Wenn Cronaca wirklich an der Arbeit Theil gehabt, könnte dies nicht auf eine Anordnung des Erblassers zurückgeführt werden; die ursprüngliche Zeichnung müsse also wohl eher einem namenlosen Architekten zugeschrieben werden und Cronaca erst in den letzten Jahren der Arbeit an dessen Stelle getreten sein. Doch scheint mir der Umstand, daß im Testament ausdrücklich auseinander gehalten ist, wie die angefangenen Arbeiten am Konvent der Zeichnung gemäß zu Ende zu führen seien, die Kirche aber „di nuovo e in altro modo" gebaut werden könne, eher darauf hinzudeuten, daß für die Kirche noch kein endgiltiger Entwurf feststand. Da der Bau der Kirche muthmaßlich erst 1475 begonnen wurde, in welchem Jahre Cronaca schon ein Alter von 18 Jahren erreicht hatte, so wäre immerhin seine Autorschaft wenigstens denkbar. Die Kirche war in Folge einer Lockerung der Erdschichten durch eingedrungenes Wasser vielen Gefahren ausgesetzt, sie litt namentlich durch die außerordentlichen Regengüsse des Jahres 1651 und mußte durch Verstärkung der Fundamente 1655 und weiter 1696 vor dem Ruin geschützt werden. Nachdem sich 1853 wieder große Sprünge gezeigt hatten, haben die Architekten Baccani und Giuseppe Poggi für die Erhaltung des Baues die nöthige Sorge getragen.

Die weiteren Tafeln (38 und 39) dieser Lieferung, wie die Tafel 37 der Lieferung 11 geben den Palazzo Pazzi oder Quaratesi in der Via del Proconsolo, an der Ecke des Borgo degli Albizzi (Grundriß, Façade, Schnitt durch den Hof und Details). Del Badia, dessen Forschungen uns freilich nirgends absolute Sicherheit bringen, führt eine lange Untersuchung darüber, ob der Bau von Andrea Pazzi oder dessen Sohn Jacopo errichtet worden sei, und stützt sich auf die Autorität Poliziano's, welcher über Jacopo sagt: Domum paternam magnifice extructam a fundamentis diruit; novam exaedificare adgressus est), wonach nur in Frage gestellt wird, ob der Bau an Filippo Brunellesco gleichzeitig mit der Cappella Pazzi in Auftrag gegeben wurde oder später.

Den vorläufigen Schluß macht der Palazzo Giacomini (Larderel) in der Via Tornabuoni, von Giov. Ant. Dosio, auf drei Tafeln der 11. Lieferung (41, 42, 43), zu denen ein Kommentar erst mit dem nächsten Hefte zu erwarten steht.

Fr. Otto Schulze.

Nekrologe.

Professor Theodor von Wagner, welcher vierzig Jahre als Lehrer der Bildhauerkunst an der Königl. Kunstschule seiner Vaterstadt Stuttgart gewirkt, ist hier am 10. Juli an Altersschwäche entschlafen. Den 21. März 1800 als Sohn eines Münzmedailleurs geboren, wurde er bereits 1814 Schüler Dannecker's und arbeitete unter dessen Leitung, bis er sich 1823 nach Rom begab, wo er bei Thorwaldsen seine Studien fortsetzte. Hier fertigte er u. a. eine lebensgroße Statue des h. Lukas, die für die Grabkapelle der Königin Katharina von Württemberg auf dem rothen Berg bei Cannstatt in Marmor bestimmt war. Seit 1826 nach Stuttgart zurückgekehrt, wurde er 1836 zum Professor an der dortigen Kunstschule ernannt und legte diese Stelle wegen zunehmender körperlicher Hinfälligkeit erst 1876 nieder, um durch Donndorf ersetzt zu werden. Von seinen verschiedenen Werken sind namhaft zu machen: die Arbeiten in Sandstein, mit denen er von dem Könige Wilhelm von Württemberg für die äußere Ausschmückung des Lustschlosses Rosenstein bei Stuttgart beauftragt wurde, darunter sechs der in Nischen aufgestellten Musen, eine Gruppe badender Nymphen und ein Basrelief mit Bacchus und Ariadne. Für das Theater in Cannstatt lieferte er die beiden großen Statuen der Musen, ferner schuf er eine Gruppe von drei Figuren, die eine Scene aus der Sündfluth darstellt (in der Sammlung der Universität Tübingen), die vier großen Erzstatuen am Postament der Jubiläumssäule auf dem Schloßplatz in Stuttgart, welche Lehr=, Wehr=, Nährstand und Industrie personifiziren, und die vier Bronze=Reliefs am Sockel derselben, die Episoden aus den Schlachten von La Fère Champenoise und Brienne und aus der Belagerung von Sens, sowie die Beschwörung der Verfassung schildern, eine Nymphe in Marmor für Kaiser Alexander II. von Rußland, die Marmorgruppen „Ganymed und Hebe" (für König Wilhelm) und „Venus und Adonis" (für

London), eine büßende Magdalena für die Großherzogin Stephanie von Baden, die anmuthigen, mehrmals wiederholten Figuren eines Schnitters und einer Schnitterin für M. Will Bird in London, eine Kolossalstatue des Königs Wilhelm, die ursprünglich zur Krönung der Jubiläumssäule bestimmt war, aber auf Wunsch des Königs, der bei seinem Lebzeiten sich nicht durch ein öffentliches Denkmal gefeiert sehen wollte, dort nicht zur Aufstellung kam und sich jetzt in der plastischen Sammlung des Königl. Museums in Stuttgart befindet, sowie die kleinen Modelle zu den Standbildern der Regenten Württembergs, welche leider nicht zur Ausführung im Großen gelangt sind. Außerdem hat Wagner sehr viele große Porträtbüsten geliefert, die theils in Marmor oder Sandstein, theils in Erz ausgeführt wurden. Hervorzuheben sind davon Schiller und Wieland für die Dichterzimmer im Großherzogl. Schloß in Weimar, Conrad Wiederhold für die Veste Hohentwiel, Graf Eberhard im Bart und Herzog Christoph von Württemberg für die Walhalla bei Regensburg, der Dichter Wilhelm Hauff, die Könige Wilhelm und Karl von Württemberg und deren Gemahlinnen u. A. Wagner war ein tüchtiger Künstler, mehr zu. Darstellung des sinnig Anmuthigen als des Erhabenen befähigt. Er führte seine Werke mit liebevoller Sorgfalt durch und bekundete in allen ein gründliches Studium, besonders der Antike. In einem regsameren Kunstleben, von mitstrebenden Genossen angeeifert und durch bedeutendere Aufträge ermuthigt, würde sein Talent wahrscheinlich einen höheren Aufschwung genommen haben, als es bei seinem liebenswürdig wohlwollenden, aber der Energie ermangelnden Charakter der Fall war. Vom König von Württemberg mit dem Kronenorden erster Klasse, mit dem der persönliche Adel verbunden ist, ausgezeichnet, besaß er außerdem den Russischen Stanislaus- und den Herzogl. Sachsen-Ernestinischen Hausorden. Wagner gehörte zu den Lieblingsschülern Dannecker's, zu dem er 1828 durch seine Verheirathung mit einer Schwester von dessen zweiter Gattin auch in verwandtschaftliche Beziehungen trat. Nach Dannecker's Tode gab er eine Auswahl der Werke desselben in vier und zwanzig Umrissen heraus, wozu Grüneisen den Text lieferte (Hamburg 1841). Seit dem Mai v. J. verwittwet, hinterläßt Wagner aus seiner langen glücklichen Ehe vier Söhne und fünf Töchter.

Moritz Blanckarts.

* **Johann Wilhelm Nahl**, Porträt- und Historienmaler, der letzte Sproß einer bekannten, seit Jahren in Kassel ansässig gewesenen Künstlerfamilie, aus welcher u. A. der von Goethe in den „Propyläen" mehrfach erwähnte Johann August Nahl d. J., der Vater Johann Wilhelm's, stammte, ist in der Nacht vom 13. auf den 14. Juni im beinahe vollendeten 77 Lebensjahre gestorben. Er wurde zuerst von seinem Vater, welcher Professor und Direktor der Kasseler Akademie war, in der Malerei unterrichtet, kam dann in das Atelier Weigand's, des späteren Hofmalers König Gérôme's, und ließ sich endlich, nach mehrjährigem Aufenthalte in Paris, dauernd in Kassel nieder. Kurfürst Wilhelm II. ertheilte ihm verschiedene Aufträge. Nahl's Hauptsorge war aber die Instandhaltung und Vermehrung seiner werthvollen Kunstsammlung, deren Grundstock er von seinem Vater geerbt hatte, und die nun, wie wir hören, im Spätherbst unter den Hammer kommen soll. Sie umfaßt u. A. etwa 160 Gemälde von alten und neueren Meistern und über 10,000 Kupferstiche.

Todesfälle.

Aus **Paris** meldet man den Tod des Bildhauers **Philippe Honoré Lemaire**, geb. 1798 zu Valenciennes, eines Schülers von Cartelier, bekannt namentlich durch seinen Giebelschmuck der Madeleine, den Heiland darstellend, welcher der sündigen Magdalena vergiebt, und durch eine Anzahl trefflicher Porträtbüsten und Statuen, von welchen letzteren besonders die Monumente Kleber's und Ludwig's XIV. im Museum zu Versailles und das kolossale Denkmal des Generals Hoche für den Platz gleiches Namens ebendaselbst zu nennen sind. — Am 2 August starb zu Chazay d'Azergues bei **Lyon** der geschätzte französische Genremaler **François Claude Compte-Calix**, der namentlich durch den zarten, lyrischen Zug seines Talentes, den er besonders gern in Scenen aus der Zeit und im Kostüm Rousseau's und Voltaire's zur Geltung brachte, sich viele Freunde erworben hatte; zahlreiche seiner Bilder sind durch den Kupferstich auch bei uns in weiten Kreisen bekannt geworden. — Aus **Prag** wird der Tod des Malers **Guido Manes** berichtet, eines Sohnes des Landschaftsmalers und früheren Professors an der dortigen Akademie, Anton Manes, der sich vornehmlich als Illustrator im komischen Genre einen Namen gemacht hat. So rühren z. B. die Illustrationen zu der bei Kober in Prag erschienenen böhmischen Uebersetzung des Don Quixote von Guido Manes her Auch als Zeichner von Schlachtscenen und als Porträtist leistete er Treffliches.

Konkurrenzen.

F. O. S. **National-Monument für Viktor Emanuel in Rom.** Die „Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia" vom 2. August publicirt das vom Senat und der Kammer genehmigte Gesetz, betreffend die Errichtung eines National-Monumentes in der Hauptstadt Italiens, zum Andenken an den König Viktor Emanuel. Es lautet: Art. I. In Ausführung des Gesetzes vom 16. Mai 1878 wird in Rom ein Ehren-Monument für Viktor Emanuel II., den ersten König Italiens, errichtet. Art. II. In Vollzug vorstehenden Artikels wird eine internationale Konkurrenz eröffnet und innerhalb zweier Monate nach Publikation gegenwärtigen Gesetzes durch ein besonderes Manifest bekannt gegeben werden. Art. III. Zur Einreichung der Projekte ist den Konkurrirenden der Zeitraum von einem Jahre gegeben, gerechnet vom Datum des betreffenden Manifestes. Art. IV. Den drei besten Projekten werden drei Preise zuerkannt, einer von 50,000 Lire, einer von 30,000 Lire und einer von 20,000 Lire, welche dem im Art VI angegebenen Fonds entnommen werden. Die prämiirten Projekte gehen in das Eigenthum des Staates über. Art. V. Die Verleihung der Prämie bindet den Staat nicht gegenüber den Konkurrenten, was die Wahl des Projektes zur Ausführung anbelangt, noch kann der Autor des gewählten Projektes verlangen, daß ihm, in Vorzug vor Andern, die Ausführung zugesichert werde. Art. VI. Der seitens des Staates zu den Kosten zu leistende Beitrag ist auf die Summe von 8 Millionen Lire fixirt. Die Kosten werden in die Bilanz des Ministeriums des Innern in einer besonderen Rubrik eingeschrieben. Die unter dieser Rubrik einzuschreibende Summe wird von Jahr zu Jahr bestimmt, gemäß dem Fortschritt des Werkes. Art. VII. Eine durch königl. Dekret zu ernennende Kommission wird die Publicirung des Manifestes für die Konkurrenz, die Verleihung der Preise besorgen, unter den Projekten die Wahl zur Ausführung treffen, die Offerten für das National-Monument entgegen nehmen und die gute Ausführung des Werkes überwachen. – Das Gesetz ist vom König Humbert unterzeichnet, unter Gegenzeichnung des Ministers Depretis und des Siegelbewahrers Villa. Hier ist also von der früher beabsichtigten Ausführung eines Triumphbogens Abstand genommen und ebenso sind die Vorschriften über die Wahl des Platzes unterblieben. Die Denkmalskommission hatte bekanntlich früher die Piazza delle Terme Diocleziane in Vorschlag gebracht, die mit ihren Baulichkeiten und den einmündenden Straßen mit dem Monument in Einklang gesetzt werden sollte. Die im Ganzen zur Verfügung stehende Summe ist nicht ersichtlich, da die beregten 8 Millionen ja nur der Beitrag des Staates sind,

die Privatsammlungen aber wohl noch Bedeutendes ergeben dürften. — So allgemeines Interesse die in nächster Zeit definitiv zur Ausschreibung gelangende internationale Konkurrenz beanspruchen darf, so ist doch der wunde Punkt nicht zu übersehen, der in Art. V des Gesetzes liegt. Einem Ausländer, falls er nicht vorzieht, sich mit einem italienischen Künstler zu gemeinsamer Arbeit zu verbinden, dürfte darnach wohl schwerlich die Ausführung übertragen werden. Immerhin läßt die verlockende schöne Aufgabe und lassen die hohen Preise eine rege Betheiligung erwarten.

Preisvertheilungen.

Die Fr. Eggers-Stiftung in Berlin hat bereits vier Mal ein Stipendium verliehen, und zwar zum ersten Male einen Betrag von 500 Mark an den Stud. der Architektur, jetzigen Bauführer Laske behufs Aufnahme und Beschreibung des Schlosses Wilhelmsburg bei Schmalkalden, eines interessanten Renaissancebaues, sodann 500 Mark an den Bildhauer Ast und 600 Mark an den Bildhauer Römer, an beide als Unterstützung bei ihrer Bewerbung um den großen Staatspreis, endlich im laufenden Jahre 600 Mark an den Stud. der Kunstgeschichte Galland zu einer Reise durch Holland in baugeschichtlicher Tendenz. Für das nächste Jahr sind wiederum 600 Mark zur Verfügung. Geeignete Bewerber verweisen wir auf das in heutiger Nummer abgedruckte Inserat.

Personalnachrichten.

* **Wiener Akademie.** Das Professorenkollegium der Wiener Akademie der bildenden Künste wählte den Bildhauer Herrn K. Kundmann zum Rektor für die nächsten zwei Jahre. Der neu gewählte Rektor tritt am 1. Oktober sein Amt an.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die akademische Kunstausstellung in Berlin** beginnt dieses Jahr am 29. August. Die Jury, welche über die Zulassung zu derselben zu entscheiden hatte, bestand aus folgenden Mitgliedern: a) den Malern: Professor G. Biermann, W. Gentz, Professor Knaus, E. Körner, Professor Pape, Professor Schrader; b) den Bildhauern: E. Encke, E. Hundrieser, Professor F. Schaper, Professor A. Wolff; c) den Architekten: Baurath Ende, Baurath Heyden, Baurath Orth; d) dem Kupferstecher J. Habelmann. Zu Ersatzmännern wurden gewählt: die Professoren C. Becker, G. Gräf und J. Franz.

B. **Ausstellung in Stuttgart.** Im nächsten Jahre wird in der Hauptstadt Württembergs eine Landes-Gewerbe- und Kunstausstellung stattfinden, welche von Anfang Mai bis Ende Oktober dauern soll. Gegenwärtig arbeitet man bereits eifrig an der Herstellung eines umfassenden Gebäudes, das in der Nähe des Polytechnikums sehr günstig gelegen ist. Für die verschiedenen Ausstellungsgegenstände sind besondere Sektionen gebildet. Die Sektion für Kunst und Alterthümer besteht aus dem Oberbaurath von Egle und Hofmaler von Bohn als Vorsitzenden und den Herren Maler H. Herdtle und Professor Reinhardt für die Kunst der Gegenwart und von Reischach und Verlagsbuchhändler Spemann für ältere kunstgewerbliche Arbeiten, sowie mehreren cooptirten Mitgliedern, worunter sich die Professoren Lübke, Häberlin, Donndorf u. A. befinden. Zur Ausstellung sind alle Württemberger, auch die auswärts lebenden, und die in Württemberg wohnenden Ausländer berechtigt. Die Anmeldung ist bis zum 15. Januar, die Einlieferung bis 15. April 1881 an die Ausstellungskommission zu richten. Mehrere Mitglieder der letzteren haben sich kürzlich nach Düsseldorf begeben, um von den Einrichtungen der dortigen Ausstellung Kenntniß zu nehmen, die sie vielleicht nützlich verwerthen können.

Der neue Palast der schönen Künste in Brüssel wurde am 1. August feierlichst in Gegenwart des Hofes und der höchsten Landesbehörden eröffnet. Das in großen Verhältnissen errichtete Gebäude enthält in zwei Geschossen große, rechtwinklige Räume für Skulpturen und Gemälde. Das Erdgeschoß ist ein einziger großer Saal mit Oberlicht, der sich durch großartige Säulenstellungen im oberen Theil gegen die ihn umschließenden Säle der ersten Etage öffnet. Ueber den Nebenräumen dieser gewaltigen Halle liegen dann in dem oberen Geschosse große Säle mit Oberlicht. Die Ausstellung umfaßt nur Kunstwerke belgischen Ursprungs seit 1830, wenige aus den dreißiger Jahren, die meisten ganz neuen Datums, vieles aus den Jahren zwischen 1850 und 1870. Im Ganzen ist man mit dem Raume etwas verschwenderisch umgegangen, so daß bei dieser Gelegenheit bereits alle verfügbaren Räume besetzt und für einige hundert Bilder kein Platz zu finden ist. Die Bildhauerei ist minder reich vertreten als die Oelmalerei, diese aber in einer jede Erwartung übertreffenden Weise. Die Anordnung ist ganz nach der Norm des Schönheitsgefühls erfolgt, doch scheint man möglichst darauf gesehen zu haben, die Werke desselben Autors nahe beieinander zu halten.

(Köln. Ztg.)

F. O. S. **Für das Museum des Louvre** wurde in Florenz angeblich für den Preis von 40,000 Lire ein sehr gut erhaltenes, großes Fresco von Fra Angelico da Fiesole, Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes, in lebensgroßen Figuren darstellend, erworben. Es stammt aus dem Kloster von S. Domenico, das unterhalb der Höhe an der Fiesolaner Straße liegt, und wurde dort aus der Wandfläche herausgesägt und durch ein Drathnetz für den Transport gesichert. Eine zweite Acquisition desselben Museums besteht in einem kleineren Temperabilde von Domenico Ghirlandajo, alter Mann mit Kind, das für 6000 Lire in den Besitz des Museums überging. (Ein anderes Fresco von Fra Angelico, Madonna mit Heiligen, steht noch zum Verkauf.)

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 6. Juli 1880. Der Vorsitzende trug folgende schriftliche Erklärung des Herrn Geheimrath Adler vor, welche, auf den Wunsch von Mitgliedern der Gesellschaft abgefaßt, dem Protokoll derselben beigefügt zu werden bestimmt ist: „In Bezug auf den im „Tagblatt“ vom 5. Mai d. J. veröffentlichten Artikel über die pergamenischen Alterthümer erkläre ich hiermit, daß derselbe nicht von mir veranlaßt worden ist, sondern der eigenen Initiative des Bauführers Ludwig, der als Studiengenosse des Herrn Humann diesen bei seiner Ankuft in Berlin begrüßen wollte, entstammt. Der Verfasser hat mich im Dezember v. J. um diesbezügliche Materialien ersucht und die von mir empfangenen mündlichen Mittheilungen später — im Januar und Februar d. J. — in zwei verschiedenen Bearbeitungen theilweis mir vorgelesen. Bei dieser Gelegenheit hat er an mehreren Stellen auf meinen Rath wesentliche Kürzungen vorgenommen. Namentlich betraf dies die Geschichte der Ausgrabungen, um mehr Raum zu gewinnen für die damals beabsichtigte Haupttendenz des Artikels, — dem Publikum eine skizzirte Schilderung von Pergamon und seinen Alterthümern unter Hervorhebung der Bedeutung dieser Stadt für die griechische Kunstgeschichte zu liefern. — Von der Schlußredaktion, die in dem gedruckten Artikel vorliegt, habe ich gar keine Kenntniß gehabt; Herr Ludwig hat dieselbe allein gemacht, während ich in Olympia beschäftigt war. Jeder mit den Verhältnissen näher Vertraute wird aus der mosaikartigen Fassung, der ungeordneten Satzfolge und den mehrfachen Irrthümern des betreffenden Artikels ersehen, mit welcher Fahrlässigkeit der Verfasser das seit Monaten in seinen Händen befindliche und immer wieder verschiedenartig behandelte Material rasch abschließend zu verwerthen gesucht hat. — Ich erkläre hiermit, daß es mir vollständig fern gelegen hat, die mir so wohlbekannten selbständigen Verdienste der Herren Humann und Conze in irgend einer Weise zu verkleinern. Im Gegentheile bin ich bemüht gewesen, auch in dem Kreise meiner Fachgenossen die hohe Bedeutung jener Funde besser bekannt zu machen, als die Tagespresse es zu thun vermocht hatte, und habe namentlich bei einem längeren Vortrage über Pergamon am 23. Februar d. J. im hiesigen Architekten-Verein ganz speziell die mehrjährige rastlose Energie des Herrn Direktors Conze hervorgehoben. Genau in derselben Weise habe ich

mich bei meinen Unterhaltungen mit Herrn Ludwig ausgesprochen und beklage es, daß aus den oben angeführten Gründen schließlich eine Relation zu Stande kam, welche es möglich machte, mir Absichten unterzuschieben, an die ich nie gedacht habe. Berlin, den 30. Juni 1880. F. Adler"*).

– Der Vorsitzende legte sodann folgende Schriften vor: Newton, Essays on art and archeology, desselben neu redigirten Bericht über die Parthenonskulpturen, sowie Barcley Head's Münzen von Ephesos; ferner die neueste Publikation des Museums und der evangelischen Schule in Smyrna und machte besonders auf die erfolgreichen Arbeiten des Herrn Weber über Heiligthum und Tumulus von Belevi (2 Stunden von Ephesos) und der von ihm beschriebenen Alterthümer vom Sipylos, sowie die reiche Ernte von Inschriften aufmerksam. Ferner besprach derselbe die Mittheilungen aus Athen, Band V, Heft 2, namentlich die Untersuchungen Köhler's über die inneren Räume des Parthenon und Milchhöfer's Abhandlung über bemalte Grabsteine, die Anlaß gab, über attische Gräbersitte in älterer Zeit zu sprechen. Es wurden Blätter vorgelegt, welche eine sitzende Figur am Grabe zeigen, die den Todten darzustellen scheint. — Herr Conze legte darauf das 1. Heft des 4. Jahrganges der archäologisch-epigraphischen Mittheilungen aus Oesterreich vor, gab eine Uebersicht des Inhaltes, woraus sich neue Belege der kürzlich von Herrn Mommsen in der Gesellschaft anerkannten Wirksamkeit der k. k. Regierung innerhalb Oesterreichs und in dessen Nachbarländern ergaben. Namentlich verweilte der Vortragende bei dem Aufsatze des Herrn Benndorf über einen weiblichen Marmorkopf aus Tralles in der kaiserlichen Sammlung zu Wien, der für die Zeitbestimmung der Venus von Milo und des pergamenischen weiblichen Kopfes, welcher im Abgusse ausgestellt war, in Betracht kommt. — Herr Robert besprach den Jahrgang 1879 der Monumenti inediti dell' Instituto. Er nahm dabei Anlaß, sowohl die Entstehungszeit der bekannten Statuen des Menander und Posidipp im Vatikan genauer zu fixiren, als einige neue Deutungen zu den an jenem Orte veröffentlichten Monumenten vorzutragen. Endlich legte er eine neue Zeichnung des Achillessarkophages Borghese im Louvre (Clarac, mus. de sculpt. pl. 111) vor und legte dar, wie die ursprünglich in ganz flachem Relief gehaltene Rückseite (mit der Auslösung des Hektor) in der Renaissancezeit durch eine Menge moderner Zuthaten zu einem vollständigen Hochrelief umgearbeitet wurde, um, losgesägt von der Hauptseite, nunmehr ein passendes Pendant zu der letzteren zu bilden. — Hierauf entwickelte Herr Seeck seine Deutung der an der linken Treppenwange des pergamenischen Altars befindlichen Reliefgruppe; er erkannte hier die Repräsentanten der vier Elemente, gemeinsam gegen die Giganten vorstürzend; Wasser und Erde seien links durch zwei Lokalgottheiten, das Feuer durch Hephäst, die Luft aber durch Iris dargestellt. In der sich hieran knüpfenden Debatte führten die Herren Conze, Schöne und Robert Gründe gegen diese Deutung an. — Herr Furtwängler legte endlich die neuesten Erscheinungen, welche die älteste Kultur in Griechenland betreffen, vor: die stattliche Publikation des Grabthales von Menidi bei Athen, sowie den Bericht von Lolling über Gräber bei Nauplia (in den Mittheil. des Athen. Inst.), und schließlich den neuen Compte rendu von Stephani nebst einer Abhandlung von Ernst Schulze über die Mykenischen Alterthümer. Er suchte sowohl die vollkommene Haltlosigkeit der Gründe, welche Stephani und im Anschlusse an ihn E. Schulze gegen das hohe Alter der Schliemann'schen Funde von Mykenae vorbringen, als die Unmöglichkeit der positiven Annahme Stephani's nachzuweisen, daß nämlich die Mykenischen Gräber von Herulern im dritten Jahrh. n. Chr. angelegt worden seien. Die Beschaffenheit jener Gründe und dieser Annahme erlaubten dem Vortragenden in seiner Widerlegung kurz zu sein.

∴ **Münchener Akademiebau.** In der Sitzung der Kammer vom 29. Juli zog der Kultusminister den Gesetzentwurf, betreffend den Nachtragskredit von 380,000 Mk. für den Neubau der Münchener Akademie zurück.

*) Hiernach ist also die auf Sp. 566 unseres Blattes nach den Berliner Journalen gegebene Darstellung des Falles zu berichtigen.
Anm. d. Red.

Sz. **Vom Florentiner Dom.** Schon im Juni ist mit der den Italienern eigenen Präcision und in überraschend kurzer Zeit an der Kuppel des Domes der Rippentheil wieder eingesetzt worden, der im Juli des vorigen Jahres durch den Blitz herausgeschlagen wurde. Von dem ursprünglich zu einer abnormen Höhe hinaufgeschraubten Kostenüberschlag müssen sich demnach bedeutende Abstriche haben rechtfertigen lassen, was in Anbetracht des in mehreren Etagen über der vorderen Ecke der von Baccio d'Agnolo begonnenen, den Kuppelansatz verkleidenden Arkadengalerie aufgeführten einfachen Baugerüstes leicht erklärlich ist. Gegenwärtig restaurirt man die Terrasse und das Brüstungsgeländer der unterhalb stehenden kleinen Kapellenkuppel des Choroktogon's, welche durch die von der Höhe der Hauptkuppel herabfallenden Bruchstücke der Rippe gleichfalls arg beschädigt worden waren. — Einen unvergleichlich schönen Anblick gewährte die grandiose Kuppel an den vergangenen Festtagen von S. Giovanni, wo sie beleuchtet war. Den Rippen entlang und in Ringen um den Kuppelkörper zogen sich die Flammen der für die Beleuchtung angewandten Talgflämmchen bis über den Knopf der Laterne hinauf, und wem der Genuß des Anblickes aus weiterer Ferne, von der Höhe herab, gegönnt war, der Genuß, zu sehen, wie aus der Stille, aus dem Dunkel der Nacht nur einzig die stolze Masse der Domkuppel gleich einer flammenden Krone herausstrahlte, der begriff das stolze Wort des Florentiners: „Anch' io son nato sotto il cupolone di Brunelleschi". Vielleicht ist es für analoge Fälle von Interesse, zu erfahren, daß die Kosten dieser Beleuchtung sich auf etwa 870 Lire beliefen, wovon 600 auf die Lampen kommen, 200 auf die Aufstellung derselben, der Rest auf verschiedene kleinere Nebenverrichtungen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch mittheilen, daß die rührige Kunsthandlung von Giacomo Brogi jetzt daran gegangen ist, die Prophetenstatuen Andrea Pisano's und Donatello's 2c. am Campanile zu photographiren, wozu der kunstsinnige Graf Lanckoronski in Wien die Anregung gegeben und in erster Linie die Spesen getragen hat.

∴ **Der Kölner Dom vollendet.** Aus der rheinischen Metropole wird gemeldet, daß am 14. August der letzte Stein in die Kreuzblume des zweiten Domthurmes eingefügt wurde. Das Meisterwerk der deutschen Gothik, das Symbol deutscher Geistesmacht und Größe, steht somit vollendet da!

∴ **Fortsetzung der Ausgrabungen in Pergamon.** Die Aussicht auf Gewinnung von Ergänzungen zu den bisherigen Funden hatte der preußischen Regierung den Wunsch nahe gelegt, von der Pforte die Bewilligung zu weiteren Ausgrabungen in Pergamon zu erhalten. Wie nun verlautet, ist der erbetene Ferman am 31. Juli vom Sultan auf ein Jahr ertheilt worden.

F. O. S. **Archäologische Entdeckungen in Pesaro.** Im Hofe der Präfektur, dem alten Palaste der Herzöge della Rovere von Urbino, ist etwa zwei Meter unter der Sohle des Erdreiches ein Mosaik aus guter römischer Zeit entdeckt worden. (Pesaro war die römische Kolonie Pisaurum). Es ist, von einem Estrich eingeschlossen, aus kleinen sechseckigen und schuppenartig geformten Backsteinen zusammengesetzt, denen sich in der Mitte ein kleiner Steinwürfel einfügt. Noch lassen sich genauere Angaben nicht machen; es muß, ehe ein Urtheil abgegeben werden kann, vor Allem der weitere Fortschritt der Ausgrabungsarbeiten abgewartet werden, die im Beisein des Syndikus unter der Leitung des Ingenieurs Adamo Frisoni vorgenommen werden. Was man bis jetzt erblicken konnte, sind Anker und Fische, in dunkler Steinfarbe auf weißem Grunde.

Ueber eine Goethe-Statuette von Rauch, die verloren war und kürzlich wieder gefunden wurde, berichtet Friedrich Zarncke in der „Allg. Ztg.": „Ich und der Rauch-Biograph hatten lange suchen müssen, bis wir einen Abguß des verschollenen Werkes fanden. Die Formen zu der Statuette müssen am 18. März 1848 beim Brande der königlichen Eisengießerei in Berlin zu Grunde gegangen sein. Als Resultat der Forschungen ergab sich, daß die Statuette durch Erbschaft an König Max von Bayern übergegangen war. Dieser vermachte sie testamentarisch seinem Studien-Kollegen Staatsrath Dr. v. Daxenberger, und von Letzterem erbte sie dessen Sohn, der praktische Arzt Dr. Daxenberger in München. Die Statuette (50,5 cm hoch ohne das Piede-

stal) ist von großer Schönheit und vortrefflich ausgeführt. Eine reichgehaltene Toga über einer Tunika umhüllt den Körper, aber sie ist straff angezogen, so daß sie die Gestalt fast schlank erscheinen läßt. Die rechte Hand stützt sich auf einen Altar, die linke hält einen vollen Lorbeerkranz erhoben. Der Kopf ist etwas geneigt, das Profil ist außerordentlich fein behandelt. Um das Piedestal laufen gegenwärtig die Widmungsworte: „1864. Testamentarisches Geschenk des Königs Maximilian II. von Bayern an den Staatsrath Dr von Darenberger.' Rauch's Name findet sich nirgends angedeutet und es scheint vergessen zu sein, daß die Statuette von ihm herrührt."

B. **Benjamin Vautier** hat kürzlich ein großes Bild vollendet, welches von der Kunsthandlung von Ed. Schulte in Düsseldorf angekauft wurde. Es ist betitelt: „Der Besuch der Neuvermählten" und gewissermaßen ein Pendant zu dem früher gemalten „Abschied vom Elternhause". Das junge Paar besucht zum ersten Male die Eltern der Frau, deren Mutter ihr aus dem Hause entgegengeeilt ist und ihr beide Hände herzlich schüttelt, während der Gatte den Hut schwenkt, um die durch's Fenster blickende Großmutter freudig zu begrüßen. Von den beiden Schwestern der jungen Frau folgt die eine der Mutter, die jüngere ist bei der Großmutter am Fenster. Der alte Großvater tritt eben aus der Thüre, um auch das Paar willkommen zu heißen und ein Knecht trägt das Gepäck herbei. Das Ganze macht einen höchst vortheilhaften Eindruck. Die Köpfe sind äußerst fein individualisirt und auch der landschaftliche Theil des Bildes ungemein ansprechend.

Der Verband deutscher Architekten und Ingenieure hält seine Wanderversammlung in den Tagen vom 19.—23. September in Wiesbaden. Für diese Versammlung ist vorerst folgendes Programm ausgegeben worden: Sonntag, 19 Sept., Empfang der Gäste in den Räumen des Kasinos; Eröffnung des Bureaus Vormittags 9 Uhr im Kasino. Montag, 20. Sept., 9 Uhr Plenarsitzung im Kasino; 12 Uhr Sektionssitzungen; 5 Uhr Festessen im Kursaal. Dienstag, 21. Sept., 8 bis 10½ Uhr Sektions-Sitzungen; Ausflüge nach Frankfurt und Biebrich-Mainz. Mittwoch, 22. Sept., 10½ Uhr Schlußsitzung; Besichtigung von Wiesbaden und Umgegend; Abends Gartenfest, Feuerwerk und Festball in den Räumen des Kursaals. Donnerstag, 23. Sept., Ausflug in den Rheingau und nach dem Niederwald, Besichtigung des Nationaldenkmals.

Aus Rom wird berichtet: „In der Via della Longara, am rechten Ufer der Tiber und unfern des Palazzo Corsini, wird zur Zeit in aller Stille unter Fiorelli's Leitung ein neues Museum vorbereitet. Es soll unter dem Namen Museo Tiberino zur Bergung der Schätze dienen, welche die in immer größerem Umfange betriebene Regulirung der Tiber gelegentlich an's Licht bringt. Seine Hauptzierde werden die umfangreichen Reste eines jüngst oberhalb des Ponte Sisto bei der Anlage der neuen Parallelwerke entdeckten und mit großer Sorgfalt abgetragenen römischen Prachtbaues bilden. Dieser stammt, seinem Stile nach zu urtheilen, aus dem ersten Jahrhunderte der Kaiserzeit. Die wohlerhaltene Langwand des Hauptsaales wurde durch korbtragende Karyatiden in Felder gegliedert, welche große dekorative landschaftliche Darstellungen enthalten. Man sieht reiche, mit einer Fülle von Bildsäulen geschmückte Parkanlagen, die anscheinend nicht auf freier Erfindung des Malers beruhen, sondern als Veduten vorläufig noch nicht gedeuteter Lokalitäten eine für Kultur- und Kunstgeschichte erhöhte Bedeutung beanspruchen. Der Saal wurde durch ein Tonnengewölbe überdeckt, welches ebenfalls durch ornamentirte Streifen in Fächer getheilt ist. In letzteren befinden sich Darstellungen von Eroten reizvollster Erfindung in freihändiger Stuckarbeit vorzüglichster Technik. Zwischen Langwand und Tonnengewölbe zieht sich ein den Kanephoren entsprechend gegliederter Fries hin, mit farbigen Darstellungen auf schwarzem Grunde, welche Scenen des forensischen Lebens wiedergeben. Wir sehen überall je zwei Bilder zu einer Gruppe vereinigt. Auf dem einen wird irgend eine Unthat, Straßenraub, Mord oder sonstige gewaltsame Störung der öffentlichen Ordnung dargestellt; das entsprechende Bild bringt die Aburtheilung des Verbrechers. Der Praefectus Urbi erscheint auf dem Richterstuhle, vor ihm der Angeklagte, lediglich mit einem Schurze bekleidet. Die Darstellungen sind in hohem Grade anziehend und lehrreich. In abweichender Weise sind die Dekorationen anderer, demselben Bau angehöriger Gemächer ausgeführt. Hier findet man in ebenfalls farbiger Technik, doch auf weißem Grunde, eine Anzahl vortrefflich komponirter Liebesszenen. Die Darstellungen erinnern an die bekannten pompejanischen Gemälde, mit welchen sie ziemlich gleichzeitig entstanden sein dürften."

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Muller, S., De Utrechtsche Archieven. I. Schilders-Vereenigingen te Utrecht. 176 S. gr. Lex. 8. Utrecht, J. L. Beijers.

Bender, Hermann, Rom und römisches Leben im Alterthum. Mit Illustr. II. Halbband. S. 273—599. gr. Lex. 8. Tübingen. H. Laupp'sche Buchh. Mk. 6. —.

Baisch, Otto. Die deutsche Kunst auf der Düsseldorfer Ausstellung 1880. 92 S. 8. München, Fr. Bassermann. Mk. 1. —

Schreiber, Theodor. Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom. Mit drei Holzschnitten und einem Plan. gr. 8. Leipzig, Wilh. Engelmann. Mk. 8. —.

Zeitschriften.

The Portfolio. No. 128.
Etchings from pictures by contemporary artists: G. F. Watts, von J. Beavington Atkinson. Cambridge: St John's College, von J. W. Clark. — The lion in modern art, von E. L. Seeley. (Mit Abbild.)

Chronique des Arts. No. 25.
Exposition des oeuvres de Louis Dubois, von C. Lemonnier. — Statue de Lord Byron. — Voyages de M. Phené en Asie Mineure.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 7.
Moderne Entwürfe: Intarsia-Schränkchen; Uhr; Schmuck-Kassette; Schmiedeeisernes Gitterthor, nach einem alten Modelle ausgeführt; Altärchen aus versilberter und vergoldeter Bronze.

Deutsche Bauzeitung. No. 58—63.
Das schlesische Provinzial-Museum der bildenden Künste zu Breslau. — Das National-Monument für Victor Emanuel, von F. O. Schulze. — Die Gewerbe- und Kunstausstellung zu Düsseldorf: das Kunstgewerbe.

Journal des Beaux-Arts. No. 13.
Exposition de Namur. — Le tombeau de Christian III. — L'album Seemann. — Oeuvre de Rubens, von Ad. Siret.

Gewerbehalle. No. 8.
Schmiedeeiserne Laternen mit gemalten Gläsern; Goldschmuck; Himmelbett und Nachttisch; Sopha, Fauteuil und Stuhl in schwarzem Holz mit blauem, gemusterten Seidenstoff-Ueberzug; Schmiedeeisernes Oberlichtgitter (16. Jahrh.); Pilaster-Kapitäle der italienischen Renaissance; Lyoner Gewebe aus dem 17. Jahrh.

Im neuen Reich. No. 32.
Zum Brande bei Mommsen. — Das Jubiläum der Kunstmuseen in Berlin.

Illustrirte Zeitung. No. 1936.
Von der Düsseldorfer Kunst- und Gewerbe-Ausstellung. (Mit Abbild.) — Der gothische Rathhaussaal in Brüssel.

L'Art. No. 292 u. 293.
Exposition d'art ancien à Turin, von Gust. Frizzoni. (Mit Abbild.) — Le musée historique de Dresde, von Buttner. (Mit Abbild.) — Le salon de 1880: l'eau forte, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — A propos d'une collection d'instruments de mathématiques, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 430.
Essays on art and archaeology; by C. T. Newton, von Mahaffy.

The American Art Review. No. 9.
Elihu Vedder, von W. H. Bishop. (Mit Abbild.) — The history of wood-engraving in America, von W. J. Linton. (Mit Abbild.) — Artist and amateur, von Van Rensselaer. — The works of the American etchers: Samuel Colman, von S. R. Koehler. — The antique mural paintings and stuccos discovered near the Farnesina, von A. Castellani. (Mit Abbild.) — The exhibition of the Pennsylvania Academy of the fine arts, von S. G. W. Benjamin. (Mit Abbild.) — The projected Washington monument for Philadelphia, von J. Sartain.

Gazette des Beaux-arts. No. 278.
Adolphe Menzel, von Duranty. (Mit Abbild.) — Antiquités et curiosités de la ville de Sens: La cathédrale, le musée de la salle synodale, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — Eugène Fromentin, peintre et écrivain, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de Viollet-le-Duc, von P. Gout. (Mit Abbild.) — Velazquez, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — Les illustrations des écrits de Jérome Savonarole au XVe et au XVIe siècle, von L. Gonse. (Mit Abbild.)

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 179.
Ein neues Gebiet für künstlerische Reformen, von K. R. v. Enderes. — Die Restauration der Kanzel des St. Stefans-Domes, von K. Weiss.

Christliches Kunstblatt. No. 8.
Generalversammlung des Berliner Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche am 28. Mai 1880. — Die erste evangelische Kirche im Ahrthal, von H. Cuno.

Hirth's Formenschatz. No. 9.
Zwei Füllungen von dem Reliquienschrein im Kloster Mechlingen bei Klagenfurt. — A. Dürer, „Ein Dritter der grossen Festreiter". — P. Flötner, Vier Medaillons mit arabischen Ornamenten. — J. A. Du Cerceau, Vier Stück von den kleinen Grotesken. — J. Amman: Signet des Jacob Sabon. — Deutsche Initialen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — P. Flynt: Pokal und Krug. — François de Cuvilliés: Partie aus einer Plafonddekoration.

Inserate.

Bekanntmachung.

Zum 1. April 1881 hat die **Friedrich Eggers-Stiftung zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften** in Berlin über 600 Mark zu Stipendien zu verfügen, welche nach Maßgabe folgender Paragraphen des Statuts der Stiftung verliehen werden.

§ 1. Der Zweck der Stiftung ist, zur Förderung der Kunst und Kunstwissenschaften beizutragen.

§ 2. Dieser Zweck (§ 1) soll erreicht werden durch Verleihung von Stipendien an Solche, welche eine Kunst, eine kunstverwandte Technik oder Kunstwissenschaften erlernen oder betreiben, und zwar unter folgenden näheren Bestimmungen:

a. Der Stipendiat soll wenigstens ein Jahr auf der königlichen Kunst- oder Bau- oder Gewerbeakademie, oder Universität zu Berlin studirt haben.
b. Er soll sich durch eine hervorragende, nach seinen Leistungen auf seinem Berufsgebiete zu beurtheilende Begabung auszeichnen.
c. Bei völliger Gleichberechtigung von Konkurrenten sollen Mecklenburger einen Vorzug erhalten. —

§ 4. Für die spezielle Verwendung des Stipendiums Seitens des Stipendiaten ist in jedem besonderen Falle besondere Bestimmung zu treffen (beispielsweise zu einer Reise, zur Beschaffung anderweitiger Bildungs- und Unterrichtsmittel, zur Herausgabe kunstwissenschaftlicher oder Herstellung künstlerischer, namentlich monumentaler oder kunsttechnischer Werke u. s. w.), und dem Stipendiaten die bestimmte Verwendung aufzuerlegen.

§ 5. Der Minimalsatz eines Jahresstipendiums soll 500 Mark betragen. Der Verleihung eines Stipendiums an einen und denselben Stipendiaten für mehrere Jahre, sowie Verleihung mehrerer Stipendien in demselben Jahre an verschiedene Stipendiaten ist zulässig.

§ 6. Bei der Verleihung von Stipendien ist in erster Linie ein Wechsel dahin zu beobachten, daß nach einander
1) ein Kunstgelehrter,
2) ein Architekt,
3) ein Bildhauer,
4) ein Maler,
5) ein Gewerbetechniker
zum Bezug eines Stipendiums gelangt.

Geeignete Bewerber werden hierdurch aufgefordert, unter Bescheinigung ihrer Qualifikation ihre Anträge bis zum 1. Februar 1881 bei einem der Mitglieder des unterzeichneten Kuratoriums der Stiftung einzureichen.

Die Bewerbungen werden bei der gegenwärtigen Verleihung in nachstehender Reihenfolge der § 6 (oben angegebenen Kategorien berücksichtigt: in erster Linie Nr. 4 und dann folgend Nr. 5. 2. 3. 1.

Berlin, den 12. August 1880.

Das Kuratorium der Friedrich Eggers-Stiftung
zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften.

Prof. Dr. **M. Lazarus**, Vorsitzender,
NW. Königsplatz 5 p.

M. Gropius, Mitglied des Senats der Akademie der Künste, W. Auf dem Karlsbade 12. 13. p.

Dr. **K. Zöllner**, Geh. Regierungsrath und Sekretar der Akademie der Künste, W. Matthäikirchstraße 10. III

B. von Lepel, Hauptmann, in Prenzlau, Kgl. Potsdam.

Karl Eggers Dr., Senator a. D., W. Auf dem Karlsbade 11. p.

Die
Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien
tritt nunmehr in das X. Vereinsjahr (1881).
Jahresbeitrag 100 Mark, resp. 30 Mark.
Deren reichillustrirte Vierteljahrsschrift
Die Graphischen Künste
Jahrgang III, **Abonnementspreis 20 Mark**, wird auch besonders abgegeben.
Die Gesellschafts-Publikationen werden Mitgliedern und Abonnenten **franco** zugestellt.
Jede Auskunft ertheilt der **Vertreter der Gesellschaft in Berlin:**
Paul Bette, W. Kronenstraße 49, II.

2. Auflage des berühmten Werkes.
Kretschmer & Rohrbach
Trachten der Völker
vom Beginn der Geschichte bis zur Jetztzeit in 26 Liefgn. à 4 M gr. 4. in jeder guten Buchhandl. einzusehen.
Allen Künstlern u. Kunstliebhabern bestens empfohlen.
(1) **J. G. Bach's Verlag**, Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.
Krieger, E. C.
Reise eines Kunstfreundes durch Italien.
1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Verlag von Paul Bette, Berlin.
Kaiser Wilhelm.
Brustbild vom 13. Februar 1880.
Nach der Natur gezeichnet
von
Anton von Werner.
Facsimiledruck: Folio à 2 Mark.
Größe 1 in Passepartout à 5 Mark.

Nürnberger Kunstgießerei.
Anfertigung monumentaler Erz- u. Zinkgüsse. Billige Berechnung. Schönste Ausführung. Zu Kostenvoranschläge stets gerne bereit. (6)
J. G. W. Stadelmann.

Hierzu eine Beilage von Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Nr. 43.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

9. September

1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

No. 44 der Kunst-Chronik und Heft 12 der Zeitschrift erscheinen am 23. September.

Das Rheinische Provinzial-Ständehaus in Düsseldorf.

Ueber diesen Bau, eine durch Anlage und Ausführung hervorragende Schöpfung der Neuzeit, bringt die Köln. Zeitg. einen Bericht, welchem wir die nachstehenden Sätze entnehmen:

Das Gebäude erhebt sich in der günstigsten Verkehrslage Düsseldorfs, von einer hochstämmigen, schattenspenden Baumanlage umgeben, von den klaren Fluthen eines zierlichen, schwanenbelebten Sees umrauscht. Der Entwurf des Werkes rührt von dem Baurath Raschdorff, dem nunmehrigen Professor der Architektur an der technischen Hochschule zu Berlin, her, welcher mit seiner Arbeit bei der im Jahre 1874 ausgeschriebenen Konkurrenz den ersten Preis davongetragen hatte. Die Bauausführung hat auf Grund des Raschdorff'schen Entwurfes der Regierungs-Baumeister Saal geleitet, ein vielseitig gebildeter, gewissenhafter, erfahrener Architekt, dessen verständnißvoller unermüdlicher Thätigkeit das Gelingen des großen Werkes nicht wenig zu verdanken hat. Die Oberaufsicht war, wie billig, in Professor Raschdorff's Hände gelegt.

Auf dunkelgrauen, massigen Sandsteinquadern erhebt sich das Gebäude, wie mattes Silber glänzen dazwischen die helleren Tuffsteinlinien, in sanftem Roth schimmert die durchweg angewandte Ziegelblendung, deren saubere, regelmäßige Ausführung einen wohlthuenden Eindruck hervorruft. Der Stil schließt sich an die italienische Renaissance an; dem entsprechend ist die Außenseite des Gebäudes mit wirkungsvollem figürlichen Schmucke reich ausgestattet worden. Zahlreich genug, um überall in's Auge zu fallen, und dabei doch jede Ueberladung mit Geschick vermeidend, fesseln uns auf allen Seiten hübsche Reliefdarstellungen, die sich am Fries zu einer reizenden Gruppe vereinigen: idealisirte Kindergestalten, welche die Wappen der im Rathe sitzenden Fürsten tragen. Ueber dem Kinderfries erhebt sich die stattliche Giebelgruppe, von Professor Mohr in Köln mit Geschmack entworfen und mit Geschick ausgeführt: bärtige Landsknechtgestalten halten das Wappen der Provinz. An den Seitenfronten erblicken wir wirksame Nischenfiguren; sie stellen Germania, Borussia, Rhenania und die Verwaltung dar, die letztere (in der Weise, wie die Römer auf ihren Münzen uns das Bild der Staatsverwaltung hinterlassen haben) durch eine allegorische Frauengestalt mit Stab und Stern. Ueber dem mächtigen Hauptgesims erhebt sich, mit Bekrönung durch einen Kamm aus getriebenem Zink, das breite Mansardendach. Ein Genius schwebt darüber, der seine Arme schützend über die zu seinen Füßen ruhenden Verkörperungen von Wissenschaft und Arbeit ausbreitet und die Vorderfront in stimmungsvoller Weise abschließt. Bemerkenswerth ist auch die schöne Hinterfront, die durch einen thurmartigen Mittelbau lebendig heraustritt. Das Ganze gruppirt sich um einen geräumigen inneren Hof; der Eintritt erfolgt durch mächtige Portalthore, die in getriebener Arbeit reiche Verzierung erhalten haben.

Das Vestibül ist nach genuesischer Anlage erbaut; breite Treppen führen zu beiden Seiten in die Höhe; die begrenzenden Granitsäulen sind Monolithe. Die linke Treppe bringt uns in das mit Säulen aus rothem schottischen Granit geschmückte Haupttreppenhaus, welches sich im ersten Stock zu einer stattlichen Anlage erweitert und den Aufgang zu dem Sitzungssaale und den Räumen des Landtages bildet. Die Fenster sind in bunter Verglasung mit den Wappen der Provinz geschmückt. Der Sitzungssaal des Landtages ist zu einem Prachtraume gestaltet: über reichen Boiserien mit ungemein zierlich und geschmackvoll ausgeführten Holzschnitzereien sind die Wände mit kostbarem Stoff bekleidet, der auf dunkelgrünem Grunde goldene Arabeskenverzierungen aufweist. Die Wandfläche nach dem Hofe zu ist durch fünf bunte Fenster ausgefüllt, die durch schwarze Marmorsäulen mit goldenen Knäufen getrennt sind; auf der gegenüberliegenden Seite erhebt sich die Zuhörertribüne, ebenfalls mit schwarzen Marmorsäulen, die durch ein reichverziertes Gitter verbunden werden sollen. Die Wandflächen der beiden anderen Seiten sind zu bildlichen historischen Darstellungen bestimmt. Gedämpftes Licht gewährt der in bunter Verglasung gehaltene kuppelartige Deckenaufbau, dessen Farbenzusammenstellung als ein Meisterstück bezeichnet werden darf. So verschwenderisch reich die Anwendung des Schmuckes auch ausgefallen ist, so wird dennoch durch geschickte Zusammenstellung und strenge Farbenharmonie der Eindruck des Ueberladenen glücklich vermieden, und der Beschauer gewinnt überall nur das Gefühl der vorhandenen, von aufdringlichem Prunke weit entfernten, einfach vornehmen Pracht. Das Foyer mit den Seitenräumen bildet den denkbar günstigsten Repräsentationsbau. Anstoßend hieran schließen sich auf der einen Seite die Arbeitszimmer des Landtagsmarschalls, auf der anderen die Lesezimmer und eine geräumige Flucht prächtiger Räume, welche bei Landtagsversammlungen als Berathungszimmer für Kommissionen, Ausschüsse u. s. w., sowie als Arbeitszimmer der Referenten zu dienen bestimmt sind. Im südlichen Flügel setzt sich diese Zimmerreihe fort, nur unterbrochen von dem mit gewölbter Decke ausgestatteten Bibliothekzimmer des Landtages. In demselben Stockwerk liegen ferner noch die Räume für den Provinzial-Verwaltungsrath, dessen Sitzungssaal besondere Hervorhebung verdient. Die Decke ist mit geschmackvollen Malereien nach Art von Intarsien geschmückt, den Fußboden bedeckt ein schwellender Teppich, nach orientalischen Mustern ausgeführt, die Sophas in den Ecken sind mit echten persischen Teppichen überspannt. Die Wände sind auf der einen Seite über zierlichen Boiserien mit olivengrünem Eskimo bezogen, auf der anderen Seite sind zwischen den mit eleganten Drapirungen geschmückten Fenstern hohe Krystallspiegel angebracht. Im Halbkreise stehen, mit grünem Tuch bedeckt, die Arbeitstische aus Eichenholz; die dazu gehörigen Stühle tragen helle, gepreßte Lederbezüge und sind mit Schnitzarbeit versehen. Schreibzeuge, Streichholzdosen und Aschenbecher, sämmtlich aus getriebenem Kupfer mit reichen Verzierungen, beleben den Anblick des „grünen Tisches". Prachtvolle Kronleuchter, reiche Kachelkamine und kunstvoll geschnitzte Schränke vollenden die stilvolle Ausschmückung dieses Saales. Die Ventilationseinrichtungen sind musterhaft. Die beschriebenen Räume sollen, neben ihrer eigentlichen Bestimmung als Arbeitszimmer, gleichzeitig zu Repräsentationszwecken dienen und ebenfalls bei der Veranstaltung von größeren Festlichkeiten in Verwendung treten, bei welchen Gelegenheiten bisher stets die Räumlichkeiten der städtischen Tonhalle zu Hülfe genommen werden mußten. Die Räume im Erdgeschoß und im zweiten Stock dienen zu Bureauzwecken der Provinzial-Verwaltung.

Ein Rundgang durch das Ständehaus läßt uns überall die mit Geschmack entworfene, mit Liebe und Sorgfalt ausgeführte künstlerische Ausstattung bewundern. Der Fußboden ist in musterhafter Weise gearbeitet, theils in buntem Steine, theils in Holz ausgeführt, die Schnitzarbeit an Thüren und Schränken sowie an den Holzverkleidungen der Wände ist edel komponirt und ohne Ueberladung gediegen ausgeführt. Besonders hervorzuheben sind die reichen Deckenbildungen, nach Art der italienischen Renaissance entworfen, profilirt und mit reicher Malerei geschmückt.

Die Sommerausstellung in der Royal Academy in London.

(Schluß.)

Den Ehrenplatz in dem Hauptsaale der Ausstellung hat man einem Gemälde mit lebensgroßen Figuren von H. T. Wells, R. A. gegeben, welches den Titel „Vittoria Regina" (Nr. 217) führt. Die Komposition ist so schlicht wie möglich. Links steht die Königin, eine achtzehnjährige jugendliche Erscheinung in lichtem Morgengewand mit herabfallendem Haar, vor ihr knieen Lord Conyngham, ihr die Hand küssend, und der Erzbischof von Canterbury. Hinter der Königin ist die Thür ihres Schlafgemaches leise geöffnet. Die Scene ereignete sich in frühester Morgenstunde am Todestage Wilhelm's IV. in Kensington Palace, wo der jugendlichen Princeß die erste Kunde von dem für sie und für die Geschichte Englands bedeutungsvollen Ereigniß überbracht wurde. Die Verdienste des Bildes sind, abgesehen von seiner patriotischen Bedeutung, sehr verschieden beurtheilt worden. Die Färbung ist ziem

lich primitiv und trägt in ihren fahlen Tönen allerdings nichts dazu bei, die Darstellung auch von dieser Seite anziehend zu machen.

Unter den Genrebildern sind mehrere recht befriedigende und mit besonderer Liebe ausgeführte Darstellungen zu nennen. Charakteristisch für das englische Genre ist die fast gänzliche Vermeidung des humoristischen Princips und nicht minder die Vermeidung von Gegenständen, welche die unteren Stände vorführen; es müßte denn gerade sein, daß der Künstler durch die Schilderungen des krassen Elendes zu wirken verlangte. Diese Saite ist z. B. angeschlagen in dem Bilde von A. E. Mulready „Eine Zufluchtsstätte auf London Bridge" (Nr. 479): ein zerlumpter Knabe hält seine Nachtruhe auf dem Pflaster. H. D. Chadwick's „Brückenfreiheit" (Nr. 136) schildert eine Gesellschaft armer Kinder auf derselben Brücke bei gemeinschaftlichem Spiel. Eine sehr gelungene meisterhaft ausgeführte Darstellung aus dem englischen Landleben ist „Ein Familienglied" (Nr. 304) von F. G. Cotman: eine Bauernfamilie sitzt bei der Mahlzeit im Zimmer, während ein Pferd durch das geöffnete Fenster hereinschauend von der Hausfrau regalirt wird. T. Faed's, R. A., Genrebild: „Von der Hand zum Mund" (Nr. 316) ist in der Zeichnung der Charaktere und in der koloristischen Ausführung eins der hervorragendsten Werke der Ausstellung, wenn auch die Komposition inhaltlich etwas an Unklarheit leidet. J. C. Horsley, R. A., schildert in seinem reizenden, mit ebenso großer Gewandtheit komponirten wie brillant ausgeführten geistreichen Bildchen „Le jour des Morts" (Nr. 329) eine französische Kirchhofsscene: ein von munteren Mädchen mit Blumenkränzen umringter Priester zögert den ihm angebotenen Blumenstrauß anzunehmen, indem er dem Genusse der eben geöffneten Dose den Vorzug giebt. Mit weniger Erfolg schildert F. W. W. Topham eine neapolitanische Volksscene in dem „Lotteriepreis" (Nr. 557). Von frappant komischer Wirkung ist dagegen W. D. Sadler's Bild „Donnerstag" (Nr. 590). Hier wird der unmittelbare Vordergrund von einem Gewässer eingenommen, dessen Breite unbestimmt gelassen ist, während am jenseitigen Ufer dem Beschauer gegenüber eine Gesellschaft von meist en face gesehenen trefflich charakterisirten italienischen Kapuzinern mit ebensoviel Leidenschaft wie Behaglichkeit auf die Fastenspeise des kommenden Tages mit ausgeworfenen Angeln Jagd macht.

Um unter den zahlreichen Porträts auch nur das Bedeutendste hervorzuheben, ist es unmöglich, hier mehr als eine dürftige Auswahl zu bieten. Die Fortschritte, welche die englische Malerei auf diesem Gebiete in den letzten Jahren gemacht hat, sind unverkennbar, und sie sind um so bemerkenswerther, weil gerade die ersten Künstler zu den Porträtisten gehören. J. E. Millais, R. A., welcher aus Anlaß der im letzten Jahre zur Ausstellung gesandten Bilder von allen Seiten den Vorwurf hören mußte, in oberflächlicher flüchtiger Arbeit mit seinem anerkannten Rufe Mißbrauch zu treiben, hat dies Jahr einzelne Werke geliefert, vor denen jede mißgünstige Kritik verstummen muß. So vor allem sein Selbstporträt (Nr. 218), ein Brustbild en face gesehen, bestimmt, in der Gemäldegalerie der Uffizien in Florenz Aufnahme zu finden. Ferner „Katherine Muriel Cowell Stepney" (Nr. 239), ein blondes, etwa achtjähriges Mädchen, in langem schwarzen Sammetkleide, eine Blume in der Hand haltend und ganz en face gesehen, von träumerischem Eindruck. Ganz besonders aber das unter dem Namen „Cuckoo" (Nr. 315) ausgestellte Gruppenbild zweier im Walde sitzender Mädchen, Töchter von Mr. Munro, wo das Arrangement etwas an ein weltberühmtes Gemälde von Sir Joshua Reynolds erinnert, in technischer Beziehung ein wahres Meisterwerk gewandter Pinselführung, poetischer Auffassung und harmonischer Farbenwirkung; die Gewänder sind weiß, das Haar tief goldgelb. Daneben hängt, ebenfalls von Millais, ein effektvolles Porträt des bekannten Staatsmannes John Bright (Nr. 322). An Wirkung durchaus demselben nicht nachstehend, wenn auch völlig verschieden in der Behandlung, ist das Porträt des englischen Botschafters in Konstantinopel G. J. Göschen (Nr. 154) von der Hand des seit einer langen Reihe von Jahren in England einheimischen, früher in Italien thätigen Malers Rudolph Lehmann. Besonders seine Damenporträts zeichnen sich aus durch noble Auffassung, zarte Abtönung der meist kühlen Farben und sorgfältige Durchführung. In gleicher Art sind zu nennen die Porträts von Mrs. Leith (Nr. 411) und von Mrs. George Lewis (Nr. 1482). Kardinal Newman hat seinen Porträtisten in W. W. Ouleß, A. R. A., gefunden (Nr. 438), während der Lord Erzbischof von Canterbury von G. Richmond, R. A., in dessen bekannter feinsinniger Auffassung und außerordentlich wirkungsreichen koloristischen Behandlungsweise dargestellt worden ist. An dieser Stelle darf wohl auch das Gemälde Erwähnung finden, welches den vom Vicekönig Lord Lytton am 1. Januar 1877 in Delhi abgehaltenen Kaisertag darstellt (Nr. 625), da die zahlreichen hier vereinigten Porträts die besondere Bedeutung des Bildes markiren. Es ist ohne Zweifel das größte Gemälde, welches jemals in die Säle von Burlington House eingezogen ist: 10 Fuß hoch und 27 Fuß lang! Im November 1876 erhielt Val. Princep, A. R. A. in London den Auftrag jener Ceremonie beizuwohnen, welche sein als Geschenk der indischen Nation für die Königin von England be-

stimmtes Gemälde vorstellt. Die indischen Fürsten waren am genannten Tage zur Proklamation der von ihrer Souveränin angenommenen Kaiserwürde zusammenberufen worden. Princep verweilte dann noch vierzehn Monate in Indien, um an den verschiedenen Höfen die nöthigen Porträtstudien nach der Natur zu machen. Mehr als zwei Jahre nahm dann die Ausführung des Gemäldes den Künstler in Anspruch. Das Arrangement der Scene hat etwas Steriles, Oedes; doch mag dies wohl auf Rechnung der Festordner kommen. Links sitzt Lord Lytton auf einem Podium mit Baldachin in der Ordenstracht des indischen Sterns. Hinter ihm stehen Pagen, hinter diesen Lady Lytton nebst Töchtern und Stab. Um all den penibeln Rücksichten indischer Etiquette begegnen zu können, waren den indischen Fürsten unter einer hufeisenförmigen Galerie Sitze angewiesen worden, wodurch es ermöglicht war, für alle die gleiche Distanz von der Vicetöniglichen Eminenz innezuhalten, während die Reihenfolge nach den Territorien geordnet war und die englischen Gouverneure derselben sich einreihten. Eine Gruppe von Trompetern im Centrum der Scene und ein Herold auf den Thronstufen, das ist alles, was der Versammlung einen Anflug von Leben giebt. Von orientalischem Festgepränge ist nicht mehr wahrzunehmen, als was sich auf die Kostüme der Theilnehmer beschränkt. Auf Herstellung einer einheitlichen Farbenwirkung scheint von vorn herein verzichtet zu sein, in Rücksicht auf die obligate Anbringung der scharlachrothen englischen Uniformen, und so mag wohl das größte Verdienst dieses größten Bildes in seinen 53 Porträtköpfen liegen.

Seit Jahren gehören Landschaftsbilder in den Ausstellungen der Royal Academy zu den Ausnahmen, doch hat es dabei nie an bedeutenden Leistungen gefehlt. Jetzt scheint eine Wendung einzutreten, und mit der größeren Produktivität scheint auch der innere Werth der Arbeit keineswegs in Abnahme zu verfallen. Zuerst ist hier zu nennen die melancholische Flußlandschaft von Vicat Cole, A. R. A. (Nr. 15); eine Ansicht der Themse in der Nähe von Herley zur Zeit der Ueberschwemmung während des letzten Sommers, mit großer Bravour in einer fahlen wohlgestimmten Harmonie gemalt. Sehr charakteristisch ist auch die Küstenansicht in Cornwall (Nr. 17) von Henry Gibbs mit weiter Fernsicht und die Ansicht des Katherinenbrunnens in Carnarvon (Nr. 669) von John Brett. Als Nachfolger von Turner giebt sich Alfred W. Hunt zu erkennen in dem vielbewunderten Waldsee (Nr. 1113), während B. W. Leader mit seinem Sturm im Hochgebirge (Nr. 1480) an den Geschmack Calame's erinnert. Wahrhaft original wirkt dagegen das Meeresufer von Henry Moore (Nr. 973, mit bewegter See, hochaufgethürmten Wolken, die in der Abendsonne matt erglänzen und einem schwerfällig fortbewegten Karren im Vordergrunde, ein Meisterwerk, das seines Gleichen sucht. Hubert Herkomer's Gebirgslandschaft (Nr. 468) ist nichts Außerordentliches, sein Aquarell „Großvaters Liebling" (Nr. 831), ein Bauer mit einem Mädchen auf dem Schooß in lebensgroßen Verhältnissen, ist mehr von überraschender als befriedigender Wirkung.

London, im Juli 1880. R.

Die Restauration der Loggia des Bigallo in Florenz.

Es ist mit Freude zu begrüßen, daß sich auf Anregung des Professors Cav. Castellazzi, derzeitigen Direktors der Akademie der schönen Künste in Florenz, ein Komité gebildet hat, um die immer dringender gewordene Restauration der reizenden kleinen Loggia des Bigallo endlich in's Werk zu setzen.

Bekanntlich wurde der untere Theil der Halle 1865 unter der Leitung des Architekten Mariano Falcini pietätvoll wiederhergestellt; die bis dahin lange Zeit zugemauert gehaltenen Bögen wurden offen gelegt, die schmalen Brüstungsgeländer und die den Abschluß vervollständigenden eisernen Gitter, welche allerdings den ursprünglichen wohl nicht ganz entsprechen dürften, neu eingesetzt. Das obere Stockwerk, welches durch einen breiten, mit Frescomalereien und Tabernakelnischen geschmückten Fries von dem unteren Hallenbau getrennt ist, mußte bis heute in seinem kläglichen Zustande ausharren: eine bei der exponirten Lage des Baues an der Piazza del Duomo und der Ecke der verkehrsreichen Via de' Calzaiuoli doppelt schwer in's Gewicht fallende Vernachlässigung. Die zu einer würdigen Herstellung und Erhaltung des kleinen Kunstwerkes erforderliche Summe von etwa 10,000 Lire, welche durch die Regierung und den Provinzialrath, die Verwaltung des jetzt als Waisenhaus verwandten Bigallo, wie durch freiwillige Subscription seitens der Bürgerschaft aufgebracht werden soll, wird, den bis jetzt gewonnenen Resultaten und dem in allen Schichten sich kundgebenden Interesse nach zu urtheilen, bald beisammen sein, und im Herbst soll mit den Restaurationsarbeiten begonnen werden. Ehe ich auf diese selbst näher eingehe, will ich nur kurz der verdienstlichen kleinen Schrift des Grafen Luigi Passerini: Curiosità artistiche di Firenze (1866) gedenken, welche alle wissenswerthen Daten des im Jahre 1352 gegründeten kleinen Baues enthält.

Die bevorstehenden Restaurationsarbeiten werden sich zunächst damit zu beschäftigen haben, die zum Theil

geschlossenen Fenster des oberen Stockwerks wieder zu öffnen und mit angemessenen Verglasungen zu versehen, die später eingezogene Decke, welche das obere Stockwerk theilt und die Fenster durchschneidet, zu entfernen und die auf dem Dache sitzenden, störenden Aufbauten zu beseitigen, dieses Dach selbst zu repariren und endlich die Malereien zu säubern und zu sichern. In wie weit an letzteren etwa restaurirt werden soll und kann, wird erst ersichtlich werden, wenn die Gerüste eine genaue Untersuchung ermöglichen. Die für dergleichen Restaurationsarbeiten anerkannte Tüchtigkeit des Cav. Gaetano Bianchi läßt aber hoffen, daß hier kein Mißgriff geschieht und keine moderne Aufmalung mit schreienden, grellen Farbentönen uns später die geschehene Arbeit bedauern läßt. Cav. Bianchi, der einen guten Ruf als Restaurator alter Fresken besitzt, hat bekanntlich auch die Wand- und Deckenmalereien im Palaste des Bargello nach den vorhanden gewesenen spärlichen Ueberresten in geschickter Weise erneuert, desgleichen den Kreuzgang und die Säle des von dem früh verstorbenen Architekten Giuseppe Fancelli auf alten Ruinen fast gänzlich neu erbauten Kastelles von Vincigliata (oberhalb Maiano) im Charakter des Trecento mit großem Geschick dekorirt und den Parterreräumen des als Torre del Gallo bekannten Besitzes des Grafen Paolo Galletti ihren dieselbe Zeit imitirenden Schmuck verliehen. Fraglich bleibt es, ob das, wenn auch durch die (ursprüngliche) Anlage gerechtfertigte, Ausbrechen der Fenster dem zierlichen Bauwerke nicht schaden wird. Die großen Oeffnungen mit ihren unverhältnißmäßig schlanken Verhältnissen könnten hier die Ruhe und Anspruchslosigkeit zerstören, wenn nicht die Auffrischung der jetzt fast ganz verschwundenen gemalten Feldertheilungen mit ihren diagonal gestellten Quadraten, in denen sich Apostelfiguren von dunklem Hintergrund abheben, und mit ihren Zwickelfüllungen und Ornamentfriesen zur Seite des Fenstersturzes, den richtigen Kontakt auch mit dem unteren, stark plastischen Theil der Loggia wiederherstellt. Jedenfalls ist dies zu wünschen und von der Leitung Castelazzi's auch zu hoffen.

Florenz, im August 1880. **Fr. Otto Schulze.**

Kunstliteratur und Kunsthandel.

Katechismus der Kunstgeschichte. Von Bruno Bucher. Mit 273 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber. 1880. XII und 299 S. 8. — 4 Mk.

In der bekannten Sammlung der Weber'schen Katechismen hatte die Kunstgeschichte bisher gefehlt. Die Lücke ist jetzt auf befriedigende Weise ausgefüllt durch das vorliegende Büchlein des Autors der „Kunst im Handwerk", der schon in diesem, inzwischen in 2. Auflage erschienenen, Kompendium seinen Beruf zu solchen Arbeiten dargethan hatte. Wir können es nur billigen, daß Bucher — wie dies übrigens auch schon bei anderen Bänden des Weber'schen Unternehmens geschehen war — auf die katechetische Formulirung von Fragen und Antworten verzichtet und dieselben durch Schlagworte ersetzt hat, welche die Hauptsätze der Darstellung einleiten. Die veraltete Katechismusform mag für Handbücher systematischen Inhalts noch zu halten sein; in geschichtlichen Büchern fehlt ihr die Existenzberechtigung. Bucher's allgemeine Sätze zur Charakteristik der Hauptepochen, der Stilweisen und führenden Meister sind in wenige prägnante Worte gefaßt, welche auch dem Anfänger leicht eingehen werden, und dabei doch fern von jener Flachheit sind, welche mehrere der kunstgeschichtlichen Schulbücher neuesten Datums uns unerträglich macht. Man spürt überall den gewiegten Schriftsteller, der die Literatur kennt und mitten im praktischen Kunstleben seine Erfahrungen gesammelt hat. Nur ein solcher, nicht jeder beliebige Oberlehrer, der seinen Kugler und Schnaase excerpirt hat, soll sich an Aufgaben dieser Art heranwagen. Das Buch ist reich mit Holzschnitten illustrirt, welche meistens gangbaren Werken entlehnt und daher von etwas ungleicher Qualität sind. Außerdem sind drei Zeittabellen beigefügt, welche an den Schlußpunkten der Hauptepochen das Wichtigste synchronistisch zusammenfassen. Einige Einwendungen wollen wir uns gestatten. Die alten Phönizier möchte Bucher nur als Volk des Kunsthandels gelten lassen; und ohne Zweifel waren sie kein schöpferisches Kunstvolk, aber ein Volk der Anpassung und des Synkretismus, dessen technische Betriebsamkeit und Geschicklichkeit von den Alten übereinstimmend gepriesen und durch die neuesten Ausgrabungen an der syrischen Küste, auf dem Boden Cyperns, Italiens u. a. a. O. glänzend erwiesen wird. — In Fig. 25 ist die „protodorische" Grabhalle von Benihassan irrthümlich als „Felsentempel" bezeichnet. — Auf S. 72 wäre, statt von einem „pergamenischen Tempel", bestimmter von dem Zeusaltar zu Pergamon zu sprechen gewesen. — Unter den Zeitgenossen des Pasiteles (S. 79) hätte ein Arellius füglich ungenannt bleiben können, wogegen wir unter den altholländischen Malern z. B. einen Gertchen van Harlem und Jan van der Meer van Delft ungern vermissen. — In der Reihe der modernen Architekten fehlt Theophil Hansen; Amerling ist um 40 Jahre verjüngt; in Folge der allzu gedrängten Satzbildung (S. 291) erscheinen Gauermann und Pettenkofen speziell als Landschafter, was sie doch Beide nicht in erster Linie, wenigstens nicht ausschließlich sind. Doch das Alles betrifft nur Einzelheiten, die sich später leicht verbessern lassen. Im Ganzen darf das hübsch ausgestattete kleine Buch den gelungensten populären Darstellungen der Kunstgeschichte zugezählt werden.

L.

* **Ueber die Bilder Jan van Scorel's in Utrecht** handelt eine soeben erschienene Schrift des verdienstvollen dortigen Lokalforschers Mr. S. Muller Fz., welche den Titel führt: „De Schilderijen van Jan van Scorel in het Museum Kunstliefde te Utrecht" (Utrecht, J. L. Beijers. 1880). Der Verfasser giebt eingehende Beschreibungen des Triptychons der Familie Vischer van der Gheer und der Gruppenporträts der Palästina-Pilger, nebst gelehrten exegetischen Anmerkungen. Beigegeben sind eine kurze biographische Notiz über den Meister und zwei Tafeln mit den Wappen der van der Gheer und der Mitglieder der Utrechter Jerusalem-Bruderschaft.

Sn. **Die Radirungen Rembrandt's** werden demnächst nach den im k. Kupferstichkabinet zu München befindlichen Originalen in Lichtdruck vervielfältigt bei Max Kellerer in München und zwar in 70 Lieferungen zu 3 bis 5 Blatt erscheinen. Die Vervielfältigung besorgt die durch viele hervorragende Leistungen auf dem Gebiete des Lichtdruckes zu verdientem Rufe gelangte Anstalt von J. B. Obernetter in München, der erläuternde Text wird von H. E. v. Berlepsch besorgt. Auch einzelne Blätter werden abgegeben. Ein nach Bartsch geordnetes Verzeichniß derselben nebst Preisangaben ist bei dem Verleger zu haben.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Die vierundfünfzigste Ausstellung der königlichen Akademie der Künste** in Berlin ist programmgemäß am 29. August eröffnet worden. 782 Gemälde, 100 Aquarelle und Zeichnungen, 28 Kupferstiche, Lithographien und Holzschnitte, 103 plastische Arbeiten und 11 architektonische Entwürfe füllen die dreiundzwanzig Korridore und Säle des

provisorischen Kunstausstellungsgebäudes, von denen der letzte wiederum einen festlichen Schmuck erhalten hat, welcher dem Raume den langweiligen Charakter einer Bildergalerie durch eine glückliche Vereinigung von Gemälden, Statuen, Produkten des Kunstgewerbes und Zierpflanzen zu nehmen bestimmt ist. Die Düsseldorfer Ausstellung hat auf die Berliner ebensowenig einen nachtheiligen Einfluß ausgeübt, wie im vorigen Jahre die Münchener. Nur verschwindend wenige Bilder der letzteren, unter ihnen Piglhein's ergreifende Komposition „Moritur in Deo", sind nach Berlin gekommen. Im Uebrigen haben sich die Künstler bestrebt gezeigt, nur ihre neuesten Schöpfungen zu uns zu schicken. So präsentirt sich u. a. Munkacsy's neuestes Bild „Die beiden Familien", auf dem er zum ersten Male radikal mit seiner koloristischen Vergangenheit gebrochen hat, aber dabei in eine heillose Farbendisharmonie hineingerathen ist, auf dieser Ausstellung dem deutschen Publikum zum ersten Male. Die Düsseldorfer Ausstellung hat sich in Berlin so wenig fühlbar gemacht, daß die Anzahl der von der Jury gut geheißenen Werke die des Vorjahres um etwa 170 übertrifft, obwohl eine beinahe gleiche Anzahl von eingelieferten Arbeiten (321 gegen 375) zurückgewiesen worden ist. Als eine bemerkenswerthe Neuerung, deren Segen freilich erst noch von der Zukunft zu erwarten ist, haben wir die Ausgabe eines **illustrirten Kataloges** nach dem Vorgange der Londoner und Pariser Ausstellungen zu verzeichnen. Der Berliner Kunstverleger R. Schuster hat diese Neuerung durchgeführt. Wenn dieselbe bis jetzt noch von einem geringen Erfolge begleitet gewesen ist, so liegt das einerseits an der Unvollkommenheit der gewählten Reproduktionsmanier, des Zinkdrucks, andererseits an der Unbekanntschaft der meisten Künstler mit den Anforderungen und den Grenzen desselben. Nur die Urheber sehr weniger von den eingelieferten 187 Zeichnungen haben bei der Anfertigung derselben die geringen Mittel der Zinkätzung berücksichtigt, und diese haben wenigstens etwas Erträgliches zu Stande gebracht. Es steht also zu hoffen, daß im nächsten Jahre etwas Besseres geleistet werden wird. Bei der Beurtheilung dieses ersten Versuches ist auch die Nothwendigkeit der schnellen Herstellung — das Büchlein ist in 14 Tagen fertig gemacht worden — in Betracht zu ziehen. Am Ende kann man auch für den billigen Preis von einer Mark — dafür sind 187 Illustrationen auf 214 Seiten Text geliefert worden — kein vollendetes Kunstwerk verlangen. Leider geben nun diese Illustrationen kein charakteristisches Bild von der Ausstellung. Eine große Anzahl der Hauptwerke muß sich ohne Illustration behelfen, während die gleichgültigsten und langweiligsten Porträts reproducirt sind. Das ist jedoch nicht etwa aus der Theilnahmlosigkeit der Künstler zu erklären, sondern nur aus dem leidigen Umstande, daß gerade die Werke der renommirtesten Meister, namentlich die der auswärtigen, nicht von diesen selbst, sondern von den Kunsthändlern, welche die zeitigen Besitzer derselben sind, ausgestellt werden, oft, ohne daß der Künstler etwas davon erfährt. Berlin ist natürlich nummerisch am stärksten durch ca. 200 Maler, 45 Bildhauer und 11 Architekten vertreten, während auf alle übrigen deutschen und außerdeutschen Städte, die sich an der Ausstellung betheiligt haben, nur ca. 300 Maler, 19 Bildhauer und 4 Architekten kommen. Aus Düsseldorf haben 76, aus München 55, aus Weimar 28, aus Dresden 24, aus Karlsruhe 22, aus Königsberg 12, aus Stuttgart 9, aus Hamburg 7 und aus Kassel 6 Maler die Ausstellung beschickt. Die sonst so zahlreich bei uns vertretenen Belgier sind in diesem Jahre durch ihre heimische Ausstellung zurückgehalten worden. Dafür sind 7 Maler aus London erschienen, welche unserem Publikum zum ersten Male einen, wenn auch nur schwachen Begriff von der englischen Malerei gewähren. Auch aus Kopenhagen sind 8 Maler erschienen. Bedauerlich ist dagegen die nummerisch schwache Vertretung Wiens durch nur sechs Maler, unter denen Eduard von Lichtenfels mit seiner großartig aufgefaßten und virtuos wiedergegebenen Skizze vom Gipfel des Aetna die erste Stelle einnimmt. Wenn wir die ausgestellten Gemälde auf ihre Sujets hin betrachten, müssen wir wieder das alte Klagelied von dem spärlichen Vorhandensein von Bildern großen Stils beginnen. Man zählt ihrer mit Mühe und Noth nur 20 zusammen; doch befindet sich kaum eines unter ihnen, das man als durchaus mißlungen bezeichnen muß. Wir nennen hier vorläufig nur: Piglhein's sterbenden Christus, Michael's Hiob, Spangenberg's Frauen am Grabe Christi, E. v. Hagen's barmherzigen Samariter, Pichler's Tod Jakobs, A. v. Heyden's Rettung Wittich's, A. v. Werner's Sturm auf Spicheren und Brozik's, des in Paris lebenden Pilotyschülers, figurenreiches Gemälde: „Die Gesandten des Königs Ladislaus von Ungarn am Hofe Karl's VII. von Frankreich", welches freilich schon vor fünf Jahren entstanden ist. Am stärksten ist, wie immer, die Landschaft mit 290 Nummern vertreten. Es fehlt freilich auch kein einziger deutscher Landschaftsmaler von Renommée, sodaß die Ausstellung wenigstens von diesem einen Zweige der Malerei ein vollständiges Bild gewährt. Das folgende Namensverzeichniß liefert den Beweis dafür: A. und O. Achenbach, A. Arnz, Bellermann, Berninger, Bennewitz v. Loefen, Bracht, Douzette, Dücker, Eschke, Flamm, Flickel, von Gleichen-Rußwurm, Gude, Hertel, Irmer, J. Jansen, O. v. Kamecke, Kanoldt, E. Körner, W. Kühling, K. Lessing, der mit Glück dem Beispiel seines großen Vaters folgt, Leu, Lindemann-Frommel, Lutteroth, Oesterley, Pape, Ruths, Scherres, M. Schmidt, W. Schuh und Chr. Wilberg. Fast dasselbe gilt vom Genre, welches — um nur die Spitzen zu nennen — durch Menzel, Knaus, Defregger (der köstliche „Liebesbrief"), W. Gentz, A. Holmberg, R. Jordan, O. Kirberg und Gussow vertreten ist. Letzterer hat jedoch seine schönsten Lorbeern in diesem Jahre als Porträtmaler gepflückt. Bokelmann hat mit seinem figurenreichen Genrebilde „Die letzten Augenblicke eines Wahlkampfes" wiederum einen äußerst glücklichen Griff in das Leben der Gegenwart gethan. Porträts hat die Ausstellung in solcher Fülle aufzuweisen, daß schon die Hälfte genug gewesen wäre. — Aus der Zahl der plastischen Werke wollen wir in diesem vorläufigen Berichte nur Hermann Volz's Bronzestatue der Stadt Hannover für das dortige Kriegerdenkmal, Siemering's „Sieg" und Albert Wolff's „Friede", zwei Bronzestatuen für die Reichsbank, hervorheben. Des Kuriosiums halber sei auch das Werk eines jungen Berliners, Friedrich Reusch, erwähnt, der den nicht übel geglückten Versuch gemacht hat, eine — Dampfkesselexplosion plastisch zu versinnbildlichen. — Ausführliches später im Hauptblatte dieser Zeitschrift.

* **Feuerbach's Deckengemälde für die Wiener Akademie.** Wie unseren Lesern aus wiederholten früheren Mittheilungen bekannt ist, hat Anselm Feuerbach einen Theil der für die Aula des Wiener Akademiegebäudes bestimmten Deckenbilder unvollendet hinterlassen. Vollendet ist von dem ganzen Schmuck nur der mehrfach besprochene „Titanensturz", das kolossale Mittelbild der Decke, welches 1879 auf der Münchener internationalen Ausstellung zu sehen war und gegenwärtig an einer Saaldecke der Wiener akademischen Galerie seinen provisorischen Platz gefunden hat. Außer diesen Hauptkomposition sollen noch acht Nebenbilder die kleineren Felder der großen reichgegliederten Decke füllen und an diesen hatte Feuerbach in seiner letzten Lebenszeit gearbeitet, um für die zu gewärtigende Bestellung derselben gerüstet zu sein*). Vier von den Seitenbildern sind nahezu vollendet, nämlich: „Der gefesselte Prometheus, von den Okeaniden beklagt", „Gäa, schwebend über der Erde, mit einem geflügelten Genius", „Uranos, schwebend" und „Venus Anadyomene in der Muschel, von Amoretten umgeben". Diese Bilder, welche im Kataloge der Berliner Feuerbach-Ausstellung mit den Nrn. 45—48 verzeichnet stehen, sind gegenwärtig im Oesterreichischen Museum zu Wien ausgestellt, und wie wir mit Genugthuung erfahren, ist gegründete Hoffnung vorhanden, daß sie für ihren Bestimmungsort acquirirt werden. Der Eindruck der Bilder ist, von ihrem unfertigen Zustande abgesehen, ein so bedeutender, daß man es nur im höchsten Maße beklagen könnte, wenn diese Schöpfungen eines groß angelegten, eigenartigen Talentes nicht die ihrer allein würdige Stelle finden würden. Durch gleiches Entgegen-

*) Die definitive Bestellung der Seitenbilder hat Feuerbach nicht erhalten, sie können also auch nicht „wieder abbestellt" sein, wie Dr. M. Jordan in der Einleitung zum Kataloge der Berliner Feuerbach-Ausstellung, S. XI sagt. Wir kommen auf diese vielfach irrthümlich dargelegten Verhältnisse, in deren Entstellung der mythenbildende Geist sich wieder einmal sehr geschäftig gezeigt hat, bei einer anderen Gelegenheit zurück.

kommen der österreichischen Regierung, welche zu der Konception des ganzen Werkes den rühmlichen Impuls gegeben hat, und der Eigenthümerin des künstlerischen Nachlasses A. Feuerbach's, der edlen Mutter desselben, wird sich gewiß die erwünschte Lösung der Angelegenheit leicht ergeben, und unter den Wiener Schülern des Meisters findet sich manches berufene Talent, welchem die Ausführung der vier noch nicht im Großen begonnenen, aber in kleinen Entwürfen skizzirten letzten Seitenbilder, sowie die schließliche Zusammenstimmung des Ganzen anvertraut werden könnte. Wien gewänne dadurch das Hauptwerk monumentalen Stils von dem ohne alle Frage bedeutendsten jüngeren deutschen Historienmaler.

Vermischte Nachrichten.

Aus Pompeji wird der Köln. Zeitg. berichtet: Die Bloßlegung des umfangreichsten und vielleicht auch interessantesten Baues, welchen die Asche des Vesuvs barg, ist nun gänzlich vollendet. Die Arbeiten zur Aufdeckung dieses umfangreichen Gebäudes, welches den Raum zwischen drei Straßen des neunten Bezirks einnimmt, wurden im vorigen Jahre bei der Gedächtnißfeier der 1800jährigen Verschüttung der Stadt in Gegenwart vieler Fremden, welche aus diesem Anlaß zusammengeströmt waren, feierlich aufgenommen. Nach Vollendung der Arbeit kann man jetzt sehen, daß die Pracht und Gediegenheit der inneren Räume die Erwartungen nicht getäuscht, welche die Dimensionen des Hauses erweckt hatten. Zwei bedeckte Vorhallen (atria), zwei Speisesäle (triclinia), vier offene Flügelräume (alae), ein kaltes Bad (frigidarium), ein warmes Bad (tepidarium) und andere Räume eines altrömischen Hauses sind in dem Gebäude enthalten. Der Fußboden des Vorhofes (vestibulum) ist mit zierlichen Mosaiken geschmückt, in der Mitte ist ebenfalls in Mosaiken ein Delphin, verfolgt von einem großen Seeungeheuer, dargestellt. In dem ersten Atrium, dessen Mauern mit bildlichen Darstellungen über und über bedeckt sind, welche uns Episoden aus der römischen Geschichte vorführen, sind die Platten des Fußbodens wie durch eine Erderschütterung geborsten; eine weite Oeffnung gestattet einen Blick in die darunter liegenden Kellerräume. Das zweite Atrium ist geräumiger als das erste. Sechsundzwanzig prächtige Säulen mit reichen, abwechselnd weißen und rothen Stuckaturen umgeben das übliche Bassin, welches hier jedoch ausnahmsweise aus Marmor gefertigt ist. Die interessanteste Partie des Hauses ist ein innerer Hof, dessen Wände mit ausgezeichnet erhaltenen Fresken bedeckt sind. Fast ganz am Boden zieht sich eine Guirlande aus Blattwerk hin, inmitten deren ein Storch und eine Eidechse abwechselnd dargestellt sind. Darüber zieht sich eine zweite Guirlande aus Epheuzweigen und Weinranken in schönster Zeichnung hin; Vögel sitzen auf den Zweigen. Etwas weiter oberhalb bedeckt ein Gemälde die Wand, das Meer oder richtiger ein Aquarium darstellend. Der Meeresgrund ist von Muscheln, Krebsen u. s. w. belebt und mit Seegewächsen bedeckt, über denen sich alle Arten Seethiere tummeln. Auf der linken Seite der Mauer sind noch über den Fischen zwei Sphinxe dargestellt. Auf ihren Häuptern tragen sie viereckige Marmorschalen, eine Taube sitzt auf dem Rande der Schalen. Kleine Marmorstufen führen zu einer geräumigen Nische, zu deren beiden Seiten sich ebenfalls Frescogemälde befinden; links sehen wir einen ungeheuren Polyp seine Beute umgarnen, rechts schneidet ein riesiger Seekrebs mit seinen Scheeren eine Maräne in Stücke. Farben und Kompositionen sind an diesen Bildern äußerst natürlich. Hinter der Nische zieht sich noch eine Galerie, deren Gewände mit Landschaften geschmückt sind, hin. Wir sehen hier ein Pferd von einem Leoparden angefallen, einen Stier, in dessen Flanken ein Löwe seine Tatzen geschlagen, ferner Hirsche, Eber u. s. w. Alle diese Thiergruppen zeigen die natürliche Größe. Ihr Licht bekommt diese Galerie durch kleine viereckige Oeffnungen, welche oberhalb der Gemälde, umschlungen von einer Freskenguirlande, angebracht sind. Der Freskenreichthum des Hauses ist überhaupt überraschend. Darstellungen des Bacchus, weinmischende Sklaven u. s. w. sind in anderen Räumen des Hauses noch häufig zu finden. Schon die häufige Verwendung des Marmors, welche sonst in Privathäusern nicht anzutreffen, rechtfertigt den Schluß, daß es vielleicht das vornehmste Privathaus der Stadt gewesen ist.

|| **Panoramen von Wilberg.** Einen besonderen Anziehungspunkt in der diesjährigen [illegible] Ausstellung in Berlin bildete der schon früher in diesen Blättern kurz erwähnte Raum, welcher in eigenthümlicher und wahrhaft künstlerischer Weise durch zwei große Panoramen des Golfs von Neapel und des Busens von Bajae geschmückt war. Beide sind von der Hand des Landschaftsmalers Chr. Wilberg komponirt und in Gemeinschaft mit seinen Schülern in der kolossalen Größe von 7 m. Höhe und zusammen 55 m Länge mit höchster künstlerischer Vollendung gemalt und waren in raffinirt effektvoller Weise aufgestellt, sodaß sie im höchsten Grade überraschend wirkten. Sie sind überaus wahr in Formen und Farben, und doch in freier Weise malerisch komponirt. Der Künstler hat es eben verstanden das Charakteristische im Ganzen und Einzelnen festzuhalten und mit feinem, poetischem Sinn zu einem neuen Ganzen von imponirender Wirkung zu verbinden. — Es wäre sehr zu wünschen, daß diese hervorragenden Werke, welche zur Zeit nicht sichtbar sind, zu dauerndem Genuß öffentlich aufgestellt würden. — Verkleinerte Nachbildungen (im Lichtdruck) dieses Riesenpanorama's sind im Verlage von Amsler & Ruthardt in Berlin erschienen.

* **Denkmal am Praterstern in Wien.** In der Mitte des Pratersterns, am Ende der Jägerzeil und der übrigen strahlenförmig von dort ausgehenden Straßenzüge, war zu dem neulich, aus Anlaß des kaiserlichen Geburtstages, begangenen Volksfeste ein Lychnophor von kolossaler Größe errichtet, dessen Entwurf der Architekt Otto Wagner gemacht und welchen der Bildhauer Costenoble mit allegorischen Skulpturen geschmückt hatte. Die imposante Wirkung des Riesenkandelabers an der bezeichneten Stelle, welche zugleich den Eingang in den Prater und die Einmündung einer der Hauptbahnen in den Stadtrayon markirt, hat den Gedanken nahe gelegt, hier ein dauerndes Monument zu errichten, welches in ähnlicher Weise säulenartig hoch emporragen und der Stadt zur bleibenden Zierde gereichen würde. Wir schließen uns dieser Idee vollkommen an, jedoch mit der auch in der Wiener Tagespresse mit Recht geltend gemachten Verwahrung, daß man nicht etwa den Plan zu einem Denkmal nur deshalb fassen möge, weil — ein passender Platz dafür vorhanden ist, dessen monumentalen Beruf man bisher verkannt hatte. Die Gelegenheit zur würdigen künstlerischen Ausschmückung des Pratersterns wird sich schon finden.

* **Denkmal für Juarez.** Wie der Wien. Allg. Zeitg. aus Mexiko geschrieben wird, fand dort am 18. Juli die feierliche Enthüllung der dem Andenken des verstorbenen Präsidenten Don Benito Juarez gewidmeten Statue statt.

Vom Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig waren im Januar d. J. Preise für verschiedene Gegenstände des täglichen Gebrauchs und der Einrichtung des bürgerlichen Hauses ausgeschrieben — Thür- und Fenster-Garnitur, Kohlenkasten, Petroleum-Lampe, Schirmständer, Feuerzeug für schwedische Zündhölzer, Bierseidel-Beschlag, Ofenschirm. Der Vorsitzende des genannten Museums erinnert jetzt in einer Bekanntmachung (s. d. Inserat) daran, daß die Konkurrenz-Gegenstände in der Zeit vom 1. bis 15. September d. J. einzuliefern sind. Dieselben werden zwei Wochen lang öffentlich ausgestellt, und es findet sodann, noch während der Michaelismesse, die Preisvertheilung statt.

* **Der türkische Maler Hamdi Bey** erhielt vor Kurzem den Auftrag, die Porträts des Sultans und der kaiserlichen Prinzen zu malen. Der Besteller ist nicht etwa irgend ein europäischer Kunstfreund, sondern S. Maj. Abdul Hamid, der Beherrscher der Gläubigen, in eigener Person. Wo bleiben da Koranworte und Traditionen?

Zeitschriften.

L'Art. No. 294—296.

L'architecture au salon de 1880, von A. de Baudot. — Musée des Religions, von J. B. Giraud. (Mit Abbild.) — La salle des „Pregadi" de l'ancienne république de Venise, von V. Ceresole. — Le grand prix de Rome, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — La „Royal Academy" et la „Grosvenor Gallery", von J. Comyns Carr. (Mit Abbild.) — Basilique de Notre-Dame du Puy, fresque de la Chapelle des Morts, von Aimé Giron. (Mit Abbild.) — L'orient au salon de 1880, von Hugonnet. — L'art italien à Rome, von L. Courajod.

Repertorium für Kunstwissenschaft. No. 4. Die älteren Glasgemälde des Strassburger Münsters, von Jul. Janitsch. — Kunstgeschichtliche Notizen aus dem Diarium des Landucci, von Hub. Janitschek. — Beiträge zur Geschichte der oberitalienischen Plastik, von J. R. Rahn. — Viollet-le-Duc, von H. Graf. — Wien: Vermehrung der Sammlungen des Oesterr. Museums in den Jahren 1877—1879. — Rom: Museo artistico-industriale. — Ernest Bosc, Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent. — Victor Schulze, Archäologische Studien über altchristliche Monumente, von J. P. Richter. — A. Springer, Raffael und Michelangelo, von M. Thausing. — H. Havard, l'art et les artistes hollandais, von Bode. — J. Burckhardt, Der Cicerone, von Hub. Janitschek. — Notizen: Die ältere Glasmalerei, von J. P. Nordhoff.

Kunst und Gewerbe. No. 34 u. 35. Die ungarische Glas-Industrie. — Die kgl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg. — Die Gewerbe-Ausstellung 1879 zu Berlin. — Hausindustrie zu Crefeld. — Genf: Die Kunstgewerbeschule des Kantons Genf. Das fünfzigjährige Jubiläum der Königl. Museen zu Berlin. — Augsburg: Leistung der Galvanoplastik. — Wiesbaden: Der Gewerbeverein für Nassau. — Einführung in die antike Kunst von Dr. Rud. Menge.

Deutsche Bauzeitung. No. 65. Johann Heinrich Strack, von H. Stier. — Die Ausgrabungen von Pergamon und ihre Ergebnisse. — Die Gewerbe- und Kunst-Ausstellung zu Düsseldorf, von J. Henrici.

The Academy. No. 432 u. 433. Loan Exhibition in the Glasgow institute of the fine arts, von J. M. Gray. — Italian architecture: Architettura del medio evo in Italia da C. Boito, von J. H. Middleton.

Revue des Arts décoratifs. No. 4. L'exposition de l'Union centrale au palais des Champs-Elysées: Lettre de M. Josse. — La collection P. Gasnault, au Musée des arts décoratifs, von Ed. Garnier. — La distribution des prix à l'Ecole nationale des Arts décoratifs. — Jean-Nicolas Servandoni, von H. de Chennevières. — Planches: Porcelaines de Chine: Detail de batteries et de sous-gardes de fusils aux armes d'Orléans; La décoration des fêtes au XVIIIe siècle.

Hirth's Formenschatz. No. 10. Heinr. Aldegrever: Die drei berühmtesten Dolche von 1536, 1537 und 1539. — J. A. Du Cerceau: acht kleine Grotesken. — Hellebarde mit geätzten Ornamenten vom Jahre 1558. — Desgleichen vom Jahre 1582, mit dem Wappen der Stadt Paris. — Holzplafond mit Intarsien und aufgelegten Ornamenten aus dem Schlosse Ambras bei Innsbruck. — Chr. Jamitzer: Titelblatt aus der „Perspective". — Joh. van Doetinchem: Zwei Zierschilder. — Peter Candid (?) oder Hubert Gerhard (?): Verschiedene Ansichten der Bronzestatue einer Bavaria auf dem Rondell im kgl. Hofgarten zu München. — Jean Berain: Eine Commode mit drei Leuchtern und eine malerische Wanddekoration mit Emblemen der Jagd.

Inserate.

Soeben erschienen in unserem Commissionsverlage und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Darstellungen aus der Heiligen Geschichte.

Hinterlassene Entwürfe von

Alexander Iwanoff.

Lieferung 2. 15 Illustrationen in Farbendruck gross Folio in Mappe und Textband: Alexander Andrejewitsch Iwanoff 1806—1858. Biographische Skitze von Michael Botkin in 4°.

Ladenpreis 80 Mark.

Prospecte in deutscher und russischer Sprache sind durch jede Buchhandlung sowie direct von uns zu beziehen.

Unter d. Linden 5,
Berlin, d. 9. August 1880. **A. Asher & Co.**

Preis-Ausschreiben f. Kunstgewerbl. Arbeiten

Wir bringen hiermit in Erinnerung, daß die im Januar d. J. von uns ausgeschriebenen kunstgewerblichen Arbeiten (Thür- und Fenster-Garnitur, Kohlenkasten, Petroleum Lampe, Schirmständer, Feuerzeug, Bierseidel Beschlag und Ofenschirm)

in der Zeit vom 1. bis 15. September d. J.

portofrei einzuliefern sind und daß sie mit einem Zeichen oder Motto versehen sein müssen, während Name und Wohnort des Bewerbers in einem verschlossenen, in gleicher Weise zu bezeichnenden Briefe anzugeben sind.

Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig,
Dr. **Gensel**, **Vorsitzender.**

Großherzoglich Badische Kunstschule zu Karlsruhe.

Direction. Schuljahr 1880—1881: Prof. Keller.

Der Unterricht umfaßt:

Zeichnen nach dem Runden: Büsten, Statuen: Prof. Th. Poeckh.
Zeichnen nach dem lebenden Modell: die Professoren: Hoff, Keller, Poeckh und Volz.
Knochen- und Muskellehre: Prof. F. Keller.
Perspective: Prof. Ed. Tenner.
Malen nach dem lebenden Modell, Unterweisung in der Ausführung eigener Entwürfe: die Professoren: F. Keller, C. Hoff.
Landschaft und Marine: Prof. Schönleber.
Bildhauerei: Prof. Volz.
Kunstgeschichtl. Vorlesungen: Prof. B. Meyer.

Aufnahmegesuche sind an die Direction zu richten, das Statut durch das Secretariat zu beziehen. (2)

2. Auflage des berühmten Werkes:

Kretschmer & Rohrbach

Trachten der Völker

vom Beginn der Geschichte bis zur Jetztzeit in 26 Liefgn. à 4 M. gr. 4. in jeder guten Buchhandl. einzusehen.

Allen Künstlern und Kunstliebhabern bestens empfohlen.

(2) **J. G. Bach's Verlag**, Leipzig.

Verlag von Fr. Thiel in Leipzig.

„Siebenzehnhundertdreiundneunzig".

Roman von

Victor Hugo.

Aus dem Französischen von **Ludw. Schneegans**
65 Bogen gr. 8°.

Mit 64 Illustrationen, ausgeführt von Künstlern ersten Ranges

Geheftet 6 M. — In hochelegantem Einband 8 M.

Zeitschrift für bildende Kunst
Jahrgang 1—14

in Originalband, ganz complet, habe ich zu verkaufen und bitte um bezügliche Offerten. **Felix Schneider's** Antiquariat in **Basel.**

Nürnberger Kunstgießerei.

Anfertigung monumentaler Erz- u. Zinkgüsse. Billige Berechnung. Schönste Ausführung. Zu Kostenvoranschläge stets gerne bereit. (7)

J. G. W. Stadelmann.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Krieger, E. C.

Reise eines Kunstfreundes durch Italien.

1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Nr. 44.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

23. September

1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

No. 45 der Kunst-Chronik (Schluß des Jahrgangs) erscheint am 7. October.

Die Ausgrabungen in Olympia.

Nach vierjähriger, eifriger Arbeit ist das große Unternehmen, die Altis von Olympia bloszulegen, der glücklichen Vollendung nahe gerückt. Noch für kürzere Zeit gedenkt beim Beginn der nächsten Saison Dr. Georg Treu die Alpheiosebene wieder aufzusuchen, um die letzten Arbeiten zu erledigen; dann kann der intellektuelle Urheber und spiritus rector des großartigen Werkes, Ernst Curtius, und mit ihm die wackeren ausführenden Kräfte, in erster Linie aber der vorher genannte praktische Archäologe voll Befriedigung auf das Erreichte blicken. Denn viel mehr, als man im Anfang ahnen durfte, ist bei Entfernung der 2—3 m. hohen Schlammdecke zu Tage gekommen. Konnte man zuvörderst höchstens hoffen, über die Lage der Altis selbst, sowie über die Pläne der von ihren Mauern eingeschlossenen und sie umgebenden Gebäude völlige Klarheit zu erreichen, so liegt nicht nur diese Hoffnung auf's schönste erfüllt schon jetzt vor uns, sondern wir sind auch im Stande, mit Hilfe der aufgefundenen Bau- und Zierglieder eine ideale Rekonstruktion jener Bauten auszuführen, und endlich liefern uns die kleineren Arbeiten aus Bronze, Marmor, Kalkstein die allerwerthvollsten Beiträge zu der noch so dunkeln und unsicheren Geschichte der griechischen Kunst vom 7.—5. Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung. Ich behalte mir vor, nach völligem Abschluß der Ausgrabungsarbeiten, sowie nach dem Erscheinen des fünften Bandes der diese Arbeiten betreffenden Publikation auf diesen Punkt zurückzukommen und mich ausführlicher in der Zeitschrift für bildende Kunst darüber auszusprechen.

Während eben jetzt in der Olympia-Ausstellung beim Camposanto Anstalten getroffen werden, die Gypsabformungen der Funde des letzten Winters aufzustellen, so daß die kundige Hand Georg Treu's uns in einigen Wochen die Thore dieses vielbesuchten provisorischen Museums in erweiterter und verbesserter Auflage aufthun wird, beansprucht der kürzlich erschienene vierte Band des offiziellen Olympia-Werkes*) schon jetzt auf's dringendste die Thätigkeit des kritischen Berichterstatters. Er bietet des Interessanten und Merkwürdigen so viel, daß wir die spätere Olympiaausstellung lieber als Veranlassung zu einem besonderen Bericht benutzen und heute blos über den Inhalt des wiederum prachtvoll ausgestatteten Werkes referiren.

Der kurze, einleitende und orientirende Bericht von E. Curtius giebt nur zu einer Ausstellung Ursache: daß er an einer Stelle steht, an welcher er wahrscheinlich nur von Wenigen gelesen wird. Eine so lichtvolle, fein empfundene, gut stilisirte Exposition eignete sich besser als alles, was ich bisher über Olympia gelesen zu haben mich erinnere, gerade den Uneingeweihten in die Bedeutung der Ausgrabungen am Alpheios einzuführen. Es ist ja bekannt genug, daß

*) Die Ausgrabungen zu Olympia. IV. Uebersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1878—1879; 51 Seiten Text Groß-Folio, nebst 39 Tafeln in Lithographie von W. Loeillot und Lichtdruck von Römmler und Jonas. Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth. 1880.

selbst bei ganz „gebildeten“ Laien noch die allerwunderlichsten Anschauungen über das Werk der Deutschen in Olympia kursiren. So sei denn Jeder, der hier eine Lücke in seinen Vorstellungen spürt und sich schnell von Meisterhand unterrichten lassen will, auf die ersten sechs reichlich gedruckten Foliospalten des Textes hingewiesen! —

Um das Wesentlichste der im vierten Bande zur Abbildung und Erläuterung gebrachten plastischen Werke zu mustern, verfahren wir chronologisch und theilen das uns Gebotene ein in die drei Perioden: 1) Vor den Perserkriegen, 2) Zeit der großen Klassiker, 3) Diadochen und Römer.

Die dunkle und nur durch vereinzelte Bildwerke aufgeklärte Periode der sich langsam aus den Fesseln des ägyptischen und assyrischen „Zopfes“ (um mit G. Semper zu sprechen) befreienden und allmählich zu immer reinerer Schönheit heranreifenden hellenischen Plastik steht seit den Arbeiten in Olympia um vieles klarer und gewisser vor uns. Dieses eine Hauptresultat, auf das ich nicht unterlassen habe, in allen meinen Berichten ausdrücklich hinzuweisen, ist um so erfreulicher, als man eigentlich beim Beginn der Arbeiten darauf wohl kaum recht gefaßt war. Es sind in erster Linie eine Reihe von dünnen Bronzereliefs, von mir schon früher erwähnt, welche jetzt in vorzüglichen photolithographischen Reproduktionen sich als werthvollste Bausteine für den Kunsthistoriker darbieten. Hieran reiht sich eine Gruppe aus dem sehr zerstörten Hochrelief von Mergelkalk, auf das ich bald nach seiner Entdeckung in meinem Berichte von Olympia aus (Februar 1878) aufmerksam gemacht habe. Wenn der kombinirende Scharfsinn Furtwängler's und Treu's Recht hat, so gehören diese Trümmer zu der Giebelgruppe, resp. dem Seitenfries des Schatzhauses der Megaräer. In diesem Falle würden die sehr zerstörten Kämpfergruppen nach der Aussage des Pausanias einen Gigantenkampf darstellen, wohl die älteste Behandlung dieses Stoffes. Als Entstehungszeit müßten wir dann etwa 550—500 annehmen, womit der Stil wohl übereinstimmt, der sich am kürzesten und verständlichsten etwa so bezeichnen läßt: um eine Schicht tiefer gelegen als die Aegineten. Noch alterthümlicher ist der bis auf die abgebrochene Nase vorzüglich erhaltene, ebenfalls hier schon erwähnte Kolossalkopf aus Kalkstein, in welchem wir nach den scharfsinnigen Darlegungen Furtwängler's in der That den Rest des alten Kultbildes der Hera erkennen müssen, wie es in dem Tempel derselben sitzend am Ende der Cella angebracht war (Ἥρας ἄγαλμα καθήμενον ἐπὶ θρόνῳ). Die Erhaltung eines für die Kunst- und Kulturgeschichte so wichtigen Restes darf als ein ganz besonderes Glück bezeichnet werden. Die Augen der βοῶπις sind groß, die Brauen nach oben gezogen, der Augenstern mit dem Zirkel vorgezeichnet, die Pupille war ursprünglich mit Farbe angedeutet. Farbige Reste sind auch sonst nach Aussage der Finder noch bemerkbar gewesen. Unter der Tänie, welche das Haar durchzieht, drängen sich regelmäßige Locken in unnatürlicher Bildung hervor. Das Haupt wird durch einen kalathos-ähnlichen Körper gekrönt, auf welchem zwischen den eingefurchten Rinnen Streifen aufrechtstehender gemalter Streifen erkennbar gewesen sind.

Die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts, die große Zeit Olympia's, an die man zu denken pflegte, wenn man die vermuthlichen Erfolge der Ausgrabungen im Auge hatte, ist in diesem Bande der Publikation durch eine Anzahl von Abbildungen aus den beiden Giebelgruppen und einzelne Metopen vertreten. Eigenthümlich ist es, daß der parische Marmor bei der Reproduktion durch Lichtdruck seine transparente Leuchtkraft verliert und einen grauen Kalkton annimmt, während z. B. der Braun'sche photographische Kohlendruck gerade die kostbare Lichtwirkung der Marmorkrystalle wiedergiebt. Von der Komposition in den beiden Giebelgruppen und von dem Stile der Metopen mag bei meinem letzten Gesammtüberblick noch einmal eingehender die Rede sein. Hier will ich nur auf die Figur in der rechten Ecke des Ostgiebels, den jugendlichen Kladeos, aufmerksam machen, der in seinen etwas starren Zügen einerseits die wilde stiermäßige Naturkraft zum Ausdruck bringt, die man sich mit dem Wesen der Flußgötter verbunden dachte, andererseits eine Befangenheit in der Formgebung zeigt, welche neben den gleichzeitigen attischen Werken einen entschieden alterthümlichen Eindruck machen muß. Auch ist die Behandlung hier eine weit weniger liebevolle als bei jenen; das Haar ist nur an den Rändern ausgeführt, im Uebrigen summarisch behandelt, und war jedenfalls auf Vervollständigung durch Farbe angewiesen.

Für die letzte lebensfrische Periode der alten Kunst bringt der vorliegende Band einige ausgezeichnete Muster: zwei, bis auf den fehlenden Kopf, vorzüglich erhaltene Gewandstatuen von der Hand attischer Künstler aus der Kaiserzeit (Eros und Eraton) und die obere Hälfte einer Porträtstatue der älteren Faustina, der Gemahlin des Antoninus Pius. Alle drei entstammen der Exedra des Herodes Atticus.

Im höchsten Grade merkwürdig sind ferner die Aufschlüsse über die spätere Entwickelung der griechischen Architektur, welche uns in dem besprochenen Bande geboten werden. Das von den jugendlichen hellenischen Stämmen mühsam gesuchte Tempelschema wurde, einmal gefunden, starr festgehalten und für alle Gebäude sakraler Art angewandt; wir finden die hier aufgenommenen und in ihrem Detail abgebildeten Schatz-

häuser, welche die Nordgrenze der Altis bis zum Eingange des Stadiums säumen, dem Schema der Tempel in antis gemäß gebildet; vielfach sind dabei Zierglieder aus Terrakotta in Anwendung gebracht, von denen einige der interessantesten, zum Theil noch von sehr alterthümlicher Form, abgebildet worden sind. Wir werden annehmen müssen, daß dergl. Manufakturen in der Nähe von Olympia bestanden haben, so massenhaft ist der Gebrauch von irdenen Baugliedern und Ornamenten.

Als nun weiterhin Gebäude nöthig wurden, auf welche der Tempelgrundriß nicht wohl anwendbar war, suchte sich der Raumsinn in einer Weise zu helfen, die uns bis dahin unbekannt war. Südlich vom Zeustempel, außerhalb der Altismauer, ist ein Gebäudekomplex einzig in seiner Art aufgedeckt worden: zwei oblonge Gebäude sind mit einem Bau von nahezu quadratischem Grundriß durch eine später im Osten davorgelegte Halle zu einem Ganzen verbunden. Die beiden zuerst genannten sind einander fast gleich: ein längliches Rechteck, dessen Axe von Osten nach Westen orientirt ist, schließt nach Westen hin mit einer halbrunden Apsis ab; eine Säulenreihe in der Mitte theilt den Bau in zwei Schiffe. Der südliche Bau zeigt die Besonderheit, daß die Mauern nicht genau parallel laufen, sondern sich allmählich nach der Apsis zu nähern, sodaß der Grundriß eine nahezu elliptische Form aufweist. Adler, der auch dies Mal die Erläuterungen der Architektur giebt, erkennt in diesen Gebäuden das **Bouleuterion**, die Versammlungsstätte der olympischen Rathsherren und zugleich das Schatzhaus des Zeus, — das wir uns demzufolge außerhalb der Altismauer gelegen denken müssen; der quadratische Bau in der Mitte wäre dann das Haus des Zeus Horkios, bei welchem die Wettkämpfer vor Beginn des Kampfes ihren Eid zu leisten hatten. Die dorische Ordnung beider Bauten ist von Dörpfeld aufgenommen und abgebildet. Die Simen, Akroterien &c. waren von Terrakotta. Adler nimmt als Erbauungszeit für den südlichen Bau das Ende des 6., für den nördlichen das 5. Jahrhundert an. Die erwähnte Stoa ist erst später davorgebaut worden; einige der in situ erhaltenen Säulentrommeln zeigen eine niedrige Spira und 20 Furchen ionischer Art; ein später gefundenes Kapitäl, von nicht sehr ansprechender ionischer Form, scheint dazu zu passen.

Erwähnen will ich schließlich noch: im Innern der Altis an der Südostecke das von Pausanias erwähnte Leonidaion, d. i. ein von einem Einheimischen Namens Leonidas erbautes „Anathema", auf dessen Ruinen später eine Art Logierhaus für vornehme Römer errichtet wurde. Hieran schließt sich nach Norden zu die langhin sich erstreckende Halle der Echo ionischer Ordnung. Ebenfalls ionischen Stils, wennschon von nicht sehr ansprechenden Formen, ist die theilweise aufgedeckte sogen. Südwesthalle im Süden der byzantinischen Kirche. Außen dorische, im Innern korinthische Ordnung zeigt endlich die sogen. Südhalle, die sich im Süden des oben beschriebenen Bouleuterions hinzieht. Nach Adler möchte sie unter Hadrian erbaut sein und böte dann allerdings ein höchst interessantes Beispiel für die Thatsache, „daß in Olympia, sicherlich unter dem Einfluße der ehrwürdigen altgriechischen Monumente, die dorische Bauweise sich bis fast an das Ende des hellenischen Kunstbewußtseins behaupten konnte."

Die vorzüglichen architektonischen Aufnahmen und Zeichnungen von **Borrmann** und **Dörpfeld**, verbunden mit den ausgezeichneten Photographien der aufgedeckten Trümmerfelder, ermöglichen eine so anschauliche Vertiefung in die Gestaltung der Gebäude, wie sie ohne Autopsie nur immer möglich ist.

R. Förster.

Kohlschein's neuer Stich nach Raffael's Cäcilia.

Kein Reisender von Bildung, der Bologna besucht, unterläßt es, seine Schritte zur dortigen Pinakothek zu lenken, und in dieser Sammlung Raffael's h. Cäcilia, die Perle der Galerie und zugleich eins der herrlichsten unter den Bildern von der Hand des großen Urbinaten, aufzusuchen. Für die Stadt bei dem Maler bestellt, gereicht es bereits über 360 Jahre derselben zur Zierde. Eine Unterbrechung bildete nur die Entführung des Bildes 1798 nach Paris, von wo es 1815 nach Bologna zurückkehrte. Die Entstehung des Werkes ist mit dem Zauber einer frommen Inspiration umwoben: eine edle Bologneserin, Elena del Oglio — später selig gesprochen — faßte in einer Stunde der Begeisterung, im Oktober 1513, den Entschluß, für eine Kapelle der Kirche S. Giovanni in Monte das Bild einer h. Cäcilia zu stiften; sie wandte sich deshalb an ihren Verwandten, Antonio Pucci in Florenz, der ihre Angelegenheit seinem Bruder, dem Kardinal Lorenzo in Rom, mittheilte, und durch diesen erhielt Raffael den Auftrag, das Bild auszuführen. Die Inspiration, die den ersten Gedanken im Geiste der frommen Elena entzündete, scheint sich dem Künstler mitgetheilt zu haben. Er hat ein Werk geschaffen, das zu den idealsten der gesammten Kunst gehört.

Wir erblicken die jugendliche Heilige, die als Patronin der Tonkunst gilt, in frommer Entzückung, zu der sie auf den Flügeln der Töne sich emporschwang, umgeben von vier Heiligen, den stillen Zeugen ihrer Verklärung. Nicht die sinnliche Tendenz der Musik, deren Instrumente halb zerstört zu ihren Füßen

liegen, sondern die Weihe der hohen Kunst, symbolisirt durch die Orgel in ihren Händen, hat ihre Seele für die himmlische Musik empfänglich gemacht, die oben über Wolken von sechs Engeln ausgeführt wird, und vor deren überirdischen Harmonien selbst der begeistertste Ton ihrer Orgel verstummt. Als Zeugen ihres Glückes erscheinen im Grunde der h. Augustin, der den schönen Spruch erfunden: „Ruhelos ist das Menschenherz, bis es seine Ruhe findet in Gott", und der Evangelist Johannes, dem es vergönnt war, mit irdischem Auge das himmlische Jerusalem zu schauen, dann im Vordergrunde rechts die reuige Magdalena, der das verzeihende Wort des Erlösers einst wie himmlische Musik erklang, und links der h. Paulus in gigantischer Gestalt, ein Seitenstück zu Michelangelo's Moses, in sich selbst versunken und in der Erinnerung das Engelkoncert mit den Offenbarungen seiner eigenen Entzückung in den dritten Himmel vergleichend. So stellen uns die fünf Personen gleichsam in fünf Tönen einen vollendeten Akkord dar, in dem sich die begeisterte Harmonie des höchsten geistigen Glückes ausspricht. Raffael hat den Grundton für diese Darstellung gleich im ersten Augenblicke gefunden, wie der erste Entwurf beweist, den uns Marc-Anton im Stiche hinterließ. Ob die Zeichnung noch existirt? Der Entwurf der Albertina scheint nicht für echt zu gelten. Während der Arbeit hat Raffael noch mehrere sehr glückliche Aenderungen in der Anordnung des Einzelnen vorgenommen, wie man sich durch den Vergleich von Stichen nach dem Bilde mit dem von Marc-Anton überzeugen kann. Der Künstler schickte das fertige Bild erst 1516 an seinen Bestimmungsort ab, wo es von Fr. Francia mit freudigster Ueberraschung empfangen, von Dichtern besungen und von ganz Bologna mit Begeisterung gefeiert wurde.

Ein Kunstwerk von solcher Vollendung mußte natürlich frühzeitig die Kupferstecherkunst herausfordern, es zu vervielfältigen und seinen Ruhm in weite Fernen zu tragen. Indessen sind die früheren Nachbildungen von M. Greuter, C. Pisani, G. B. Galli und Anderen nur als verunglückte Versuche anzusehen. Die Kunst mußte durch Steigerung ihrer Kräfte noch einen weiten, beschwerlichen Weg zurücklegen, bis es ihr gelingen konnte, das Gemälde in seiner vollen Schöne und Farbenharmonie auf die Platte zu übertragen. Selbst unter den Meistern des malerischen Stiches wagten sich nur wenige der Begabtesten an unser Bild. Einzelne Reproduktionen desselben sind durch Publikationen von Galeriewerken entstanden; so der von F. C. Beisson für das Musée Napoleon, als sich das Bild noch in Paris befand, dann von Fr. Rosaspina für das Galeriewerk der Pinakothek von Bologna. Wenn sich diese auch wie alle Blätter der genannten Prachtwerke im ersten Augenblicke glänzend präsentiren, so geht ihnen doch bei eingehender Untersuchung die höhere Weihe ab; sie sind nicht als für sich bestehende Kunstwerke, sondern nur als Illustrationen eines Prachtwerkes anzunehmen. Als die besten Blätter, die den Anspruch selbständiger Kunstwerke machen, gelten die Stiche von Rob. Strange, Mauro Garavaglia und A. Lefèvre. Der erstgenannte fesselt durch anspruchslose Einfachheit der Durchführung, die beiden anderen bestechen durch glänzende Führung des Grabstichels. Hat man das Original gesehen, dann erfüllen alle drei ihren Zweck als freundliche Erinnerungen an jenes; wer aber das Original nicht gesehen hat, der lernt aus den genannten Stichen keineswegs die magische, bezaubernde Schönheit desselben kennen. Dieses Letztere war einem Blatte vorbehalten, das in diesen Tagen nach jahrelanger Arbeit im Atelier eines Düsseldorfer Künstlers vollendet wurde und nicht verfehlen wird, das Auge jedes Kunstfreundes zu fesseln und zur höchsten Bewunderung hinzureißen. Joseph Kohlschein ist der Name des Stechers, eines talentvollen Schülers von Jos. Keller; die Annalen der Kunst kennen ihn als einen ernst die klassischen Ideale der Kunst erfassenden Künstler. In seinem Blatte: „Hochzeit zu Kana" nach P. Veronese hat er bereits seine Meisterschaft bewährt. Ueberlassen wir uns nun rückhaltlos dem Eindrucke, den seine Cäcilia auf uns hervorbringt! Mit Recht können wir sie „seine" Cäcilia nennen, denn was Raffael in Farben auf die Holztafel hingezaubert hat, das ist durch Kohlschein's Meisterhand nicht minder bezaubernd in Linien, Strichen und Punkten auf die Kupferplatte übertragen. Wer geübt darin ist, im schwarzen Druck des Kupferstiches die Farbe des Bildes zu empfinden, vor dessen Augen steht die Perle von Bologna leibhaftig da. Auf einer Platte von 90 cm. Höhe und 60 cm. Breite hat eine kunstgeübte Hand ein Meisterwerk ersten Ranges geschaffen. Die Zeichnung ist vollkommen korrekt, der ideale, schwärmerische Ausdruck der Köpfe deckt vollständig das Original. Wir haben eingehend jede Partie des Stiches untersucht; die Wahl und Anordnung der Strichlagen, der konisch zugespitzten Striche oder Punkte ist mit vollendeter Technik, der das feinste Kunstgefühl zur Seite ging, in's Werk gesetzt. Die Verschmelzung von Licht und Schatten, die Transparenz der letzteren läßt nichts zu wünschen übrig. Wir können sodann mit Freude konstatiren, daß sich nirgends auf Kosten des Originals ein Haschen nach Effekt kundgiebt, und doch ist das Blatt so wirkungsvoll wie nur je eines. Es wurde dies erzielt durch die vollendete Zusammenstimmung aller Töne. Wir erinnern uns nicht so bald, eine solche Harmonie in einem so großen Stiche gefunden zu haben; sie ist

glücklich dem Originalbilde abgelauscht. Das Blatt liegt vor uns, umgeben von den besten Stichen desselben Gegenstandes; Lefèvre und Garavaglia erscheinen daneben wie geschmückte Theaterprinzessinnen, und selbst der ernste Strange, den wir bis jetzt so hoch hielten, sieht hohl und bleiern aus. Man vergleiche nur den Ausdruck der Köpfe und den Faltenwurf, besonders bei der Magdalena, der bei Strange ganz unverstanden ist! In der That, ein Meisterwerk, wie das von Kohlschein, wird zu einem strengen Gericht über die Mittelmäßigkeit. Um kurz zu sein, wir sagen unbedenklich: die h. Cäcilia von Kohlschein nach Raffael ist nicht allein die beste Reproduktion nach diesem Bilde, sondern gehört überhaupt zu den vorzüglichsten Kupferstichen, welche die Geschichte kennt.

Die Verlagshandlung von E. Schulte in Düsseldorf, in welcher das Blatt erschienen ist, hat damit ein edles Beispiel idealen Strebens gegeben. Jedenfalls ist ihr Muth anzuerkennen, ein ernstes Kunstwerk wie dieses auf den Markt zu senden. Beseelte sie die Hoffnung, daß es noch echte Kunstfreunde giebt, die den Weizen von der Spreu zu unterscheiden wissen? Wir wünschen ihr von Herzen, daß sie sich in dieser Hoffnung nicht getäuscht fühlen möge.

J. E. Wessely.

Korrespondenz.

Bamberg, den 28. August.

R. Am 25. August erfolgte bei der Feier des 700jährigen Jubiläums der Wittelsbacher Dynastie in hiesiger Stadt die Enthüllung des monumentalen Brunnens auf dem Marplatze. Bamberg darf stolz sein auf den Besitz dieses Kunstwerkes, durch welches Ferdinand von Miller, sein hochbegabter Bildner, sich unvergänglichen Ruhm geschaffen hat. Der Brunnen ist ein Denkmal zur Ehre des ersten bayerischen Königs, Max I., zu welchem schon vor 55 Jahren der Grundstein gelegt wurde, dessen Aufführung aber erst jetzt ermöglicht werden konnte, nachdem die Munificenz des Staates die Mittel dazu aus dem Fonds zur Förderung der bildenden Künste bewilligt hatte.

Der Künstler hat das Kunstwerk ganz im Stile jener herrlichen Brunnen entworfen, welche gegen Ende des 16. Jahrhunderts zur Zierde der deutschen Städte geschaffen wurden. Der Schwerpunkt liegt in den plastischen Gestalten, denen die Architektur lediglich eine entsprechende Basis bietet. Aus einem in Trientiner röthlichem Marmor ausgeführten schön profilirten Bassin erhebt sich auf reichem Pfeiler, aus welchem vier Röhren Wasser speien, die überlebensgroße Statue Max's I., leicht vorschreitend, die rechte Hand segnend ausstreckend, in der linken die Verfassungsurkunde haltend. Der Krönungsmantel umhüllt in einfachem aber noblen Faltenwurfe die königliche Gestalt, deren leicht gesenktes Haupt die hochgepriesene Güte und Milde dieses Herrschers zum vollen Ausdrucke bringt. Auf den aus der Umfassung des Bassins vortretenden vier Postamenten stehen, etwas kleiner gehalten, vier für Bamberg historisch wichtige Persönlichkeiten, Kaiser Heinrich und seine Gattin Kunigunde, die Stifter des Bisthums, der hier begrabene Hohenstaufe Konrad III. und Bischof Otto, der Apostel der Pommern. Heinrich's Kopf dürfte das Schwächste des ganzen Kunstwerkes sein, der Blick ist etwas starr und ermangelt des bestimmten Ausdrucks, dagegen ist die Gestalt ernst und würdevoll gehalten. Kunigundens Gesicht zeigt, der Legende entsprechend, eine strenge Schönheit, welche besonders bei Betrachtung im Profil eine erhebende Wirkung erzielt, während dagegen der Linienfluß ihres Körpers einen entzückenden Reiz entwickelt. Der heldenmüthige und tapfere, aber unglückliche Kreuzfahrer Konrad III. findet sich in der mit gezücktem Schwert energisch vorschreitenden Figur und in dem ernsten scharfen Blicke getreu wiedergegeben; ebenso wird der Glaubenseifer des Heidenbekehrers Otto in dem asketischen und doch begeisterten Antlitze, sowie in dem das Kreuz haltenden weit vorgestreckten Arme überzeugend zur Anschauung gebracht. Die fünf Figuren sind bis in's kleinste fein durchgebildet, die Modellirung ist kräftig naturwahr und doch hochideal, die Bewegung, da wo der Gegenstand sie erheischt, lebendig, aber nicht übertrieben, und in den Grenzen der plastischen Kunst gehalten, und der Faltenwurf der Gewandungen, welche sämmtlich als prachtvolle Arbeiten bezeichnet werden müssen, den Körperformen getreu sich anschmiegend. Daß der Erzguß der fünf Figuren ein vollendeter ist, braucht wohl bei der Münchener Gießhütte, aus welcher er hervorgegangen, nicht noch besonders hervorgehoben zu werden.

Im Stile der deutschen Renaissance wird das Bassin von einem hohen Gitter aus geschmiedetem Eisen gekrönt, welches sich mit leichter Einbiegung um die Figuren zieht, würdig seiner alten Vorbilder, ein Meisterstück modernen Kunstgewerbes; in seinen zierlichen Ornamenten führt es historische Zahlen, Wappen und sonstigen Symbole. Der Aufbau des Ganzen ist klar und edel und die Gruppirung so, daß jede Figur dem Betrachtenden gegenüber, auf welcher Seite er auch immer stehen mag, sich vollständig entwickeln kann, so daß der Gesammteindruck wirklich als ein sofort die Sinne fesselnder und großartiger bezeichnet werden muß. Trotzdem drängt sich die Frage auf, ob nicht das Kunstwerk sich noch freier und leichter gestalten würde, wenn der Durchmesser des Bassins etwas größer genommen worden wäre. Hoffentlich

wird die Stadt darauf bedacht sein, durch eine kleine Gartenanlage und durch künstlerisch gestaltete Gaskandelaber diesen herrlichen Zierbrunnen in die richtige Verbindung mit dem großen Platze zu bringen. Der Enthüllungsfeierlichkeit wohnte Prinz Luitpold von Bayern im Auftrage des Königs bei und ehrte den anwesenden Künstler, F. v. Miller, durch eigenhändige Ueberreichung des ihm verliehenen St. Michaelsordens. Von den Festlichkeiten muß noch der Festzug wegen seiner wahrhaft künstlerischen Anordnung erwähnt werden.

Zum Schlusse kann ich noch eine weitere in künstlerischer Beziehung erfreuliche Nachricht aus Bamberg bringen. Vor einigen Wochen wurde das neue Realschulgebäude vollendet. Dasselbe ist ein wahrer Prachtbau, im Stile der italienischen Hochrenaissance aufgeführt, und gereicht sowohl dem Baumeister, unserem städtischen Baurath Lang, als auch dem Bauherrn, der Gemeindeverwaltung, zu hoher Ehre. Künstlerisch durchgebildete öffentliche Bauten sind bekanntlich die stärkste Anregung zur Entwickelung des Kunstgewerbes, und so können wir auch in dieser Richtung für Bamberg die besten Hoffnungen hegen, umsomehr da das neu erwachte Streben des hiesigen Gewerbestandes, seine Produkte in der Form zu veredeln, durch den Gewerbeverein und insbesondere auch durch dessen neuen Vorstand, Hrn. Dr. Leitschuh, welcher in seiner Eigenschaft als Bibliothekar die Kunstschätze der Bibliothek dem Handwerker mit seltenem Eifer zugänglich zu machen sucht, gefördert wird.

Kunstliteratur.

* **Von Lübke's Geschichte der Plastik** liegt der erste Band der dritten Auflage mit der soeben erschienenen fünften Lieferung vollendet vor. Derselbe umfaßt das orientalische und klassische Alterthum und die Bildnerei des frühen Mittelalters bis zum Ausgange der romanischen Epoche. Der Autor hat es sich mit der Herstellung der neuen Auflage nicht leicht gemacht: ganze Abschnitte, wie z. B. der über die ägyptische Kunst, sind völlig neu bearbeitet, die epochemachenden Ausgrabungsresultate in Mykenä und Olympia, auf Cypern und in Kleinasien fleißig verwerthet und durch Abbildungen erläutert; für die späteren Epochen boten u. A. die bedeutenden Erwerbungen des South Kensington Museums, über welche Jakob Burckhardt dem ihm befreundeten Autor seine Notizen zur Verfügung stellte, mannigfache Ausbeute; einige neue Abschnitte sind den plastischen Kleinkünsten gewidmet. Dagegen hat sich Lübke von einem breiten Eingehen in die Geschichte der Kunstgewerbe fern gehalten, und überhaupt nicht in stofflicher Ueberfülle, sondern in wohlerwogener Auswahl des wahrhaft künstlerisch Bedeutenden und historisch Wichtigen seine Aufgabe gesucht und sich dadurch wieder als Meister des Stils bewährt. Von den an Zahl und zum Theil auch an Gute beträchtlich fortgeschrittenen Illustrationen fallen 277 allein auf die 442 S. des ersten Bandes. Eine derselben, auf S. 325, ist irrthümlich als „Herkulanerin, Dresden" bezeichnet; es ist vielmehr die Agrippina des Capitols. — Auf eine Lücke, die uns in's Auge fiel, sei kurz hingewiesen; sie betrifft die Denkmälerwelt Spaniens. Lübke citirt für dieselbe, soweit er sie in dem vorliegenden Bande berührt, nur das bekannte Werk von Street. Es wäre sehr wünschenswerth, daß er sich für die folgenden Kapitel auch das reiche Material der „Monumentos arquitectonicos de España" zugänglich machte, welches durchaus nicht nur für die Geschichte der Architektur des Landes, wie man aus dem Titel schließen könnte, sondern auch für die der bildenden und dekorativen Künste eine noch lange nicht genug gewürdigte Fundgrube bildet und namentlich in den letzten zwei Jahren um eine Reihe neuer, prachtvoll ausgestatteter Lieferungen vermehrt worden ist. — Eine ausführlichere Besprechung von Lübke's Werk behalten wir uns bis nach der Vollendung des zweiten Bandes vor.

Todesfälle.

Edwin Oppler, Baurath in Hannover, geboren in Oels 1831, bekannt als einer der bedeutendsten Vertreter der mittelalterlichen Kunstrichtung, der er auch in seiner literarischen Thätigkeit Vorschub zu leisten bemüht war, ist am 5. Sept. einem längeren Leiden erlegen.

* **Wilhelm August Rieder**, Historienmaler und bis vor einigen Jahren Custos am k. k. Belvedere in Wien, starb dort am 8. September im 84. Lebensjahre.

Personalnachrichten.

Berlin. Nachdem Geh. Rath Schöne, Decernent für das Ressort der schönen Künste im k. preuß. Kultusministerium, zum Generaldirektor der k. Museen ernannt worden ist, wurde Dr. Max Jordan, Direktor der k. Nationalgalerie, zum vortragenden Rath in dasselbe Ministerium berufen, jedoch unter Beibehaltung seiner Stellung als Galeriedirektor.

* **Dem Hof-Buch- und Kunsthändler Soldan** in Nürnberg wurde als Anerkennung für die von ihm herausgegebenen kunstgeschichtlichen Werke die k. bayerische Ludwigsmedaille für Kunst und Industrie zuerkannt.

Vermischte Nachrichten.

A. W. Tizian-Denkmal in Cadore. So hat denn auch das kleine Pieve di Cadore Mittel gefunden, seinem großen Tizian eine Bronzestatue zu errichten! Sie wurde am 5. September unter den üblichen Festlichkeiten enthüllt. Venedig war dabei durch seinen Sindaco, den Conte Serego vertreten, welcher Venedigs Gruß brachte, anderer Redner nicht zu gedenken. Die Familie Costantini, Nachkommen Tizian's, schenkten an die Commune von Cadore jenes Diplom, in welchem Kaiser Karl V. Tizian zum Pfalzgrafen ernannte, und verschiedene andere auf den Meister bezügliche Dokumente. Die zwei und einen halben Meter hohe Statue ist von dem Bildhauer Dal Zotto in Venedig modellirt und in Ceneda von De Poli gegossen. Sie ist einfach und anspruchslos, ohne langweilig zu sein, und macht dem noch jungen Künstler alle Ehre. Auch zwei Festschriften erschienen, die eine in Cadore selbst, die andere in Venedig von T. Wiel unter dem Titel: „Tiziano a Venezia", in welcher die in Venedig noch befindlichen, in Kirchen und Gemäldesammlungen aufgestellten 37 Werke Tizian's besprochen werden (nach anderer Zählung sind deren 44). Möchte bei dieser festlichen Gelegenheit der theilweise gar trostlose Zustand (besonders der in den Kirchen aufgestellten Bilder) den Verehrern Tizian's ein Mahnruf sein, vor allem sein Vermächtniß zu respektiren, nachdem sie ihm jetzt in seinem Geburtsorte ein Monument errichtet haben.

* **Denkmal Vittor Emanuel's in Venedig.** Wie man uns aus der Lagunenstadt berichtet, wurde kürzlich der Vertrag über die Ausführung der für Venedig bestimmten Reiterstatue Victor Emanuel's mit dem Bildhauer Ettore Ferrari in Rom abgeschlossen.

Grabmal Simrock's. Aus Bonn wird geschrieben: Den hiesigen Friedhof, wo so viele bedeutende und berühmte Männer der Wissenschaft und Kunst ihre letzte Ruhestätte gefunden haben, ziert bekanntlich eine Zahl von Grabmonumenten, die wirklich künstlerischen Werth haben. Vor einigen Tagen ist wiederum ein schönes Denkmal errichtet worden, und zwar auf dem Grabe Karl Simrock's. Ein Werk des Bildhauers Robert Cauer in Kreuznach, stellt es sich in geschmackvoller Einfachheit als eine griechische Stele mit schlichter, dreitheiliger Krönung und einigen Ornamentstreifen dar. Im Körper trägt es ein marmornes Medaillon mit dem

etwas mehr als lebensgroßen Bildniß des verewigten Meisters, das sich durch große Aehnlichkeit und schöne Ausführung auszeichnet. Vor etwa zehn Jahren hatte Cauer bereits ein gleiches Marmorrelief nach der Natur ausgeführt, und dieses hat ihm jetzt als Modell gedient. Unter dem Medaillon ist die einfache Inschrift in goldenen Buchstaben: „Karl Simrock, geb. 28. August 1802, gest. 18. Juli 1876", und darunter „Gertrud Simrock, geb. Ostler, geb. 11. Januar 1804, gest. 4. August 1872". Die blumengeschmückte Grabstätte der Ehegatten ist von einem Eisengitter eingefriedigt, zu welchem Cauer auch den geschmackvollen Entwurf geliefert hat. Die Aufstellung des Denkmals hat ohne besondere Feierlichkeit stattgefunden, doch wird jeder, der die Stätte aufsucht, in stiller Nachfeier des Mannes gedenken, dem das deutsche Volk so schöne Schätze der Dichtung und wissenschaftlichen Forschung verdankt.

Die feierliche Einweihung des Kölner Domes, welche früher bekanntlich für einen der ersten Tage des September in Aussicht genommen war, ist nun definitiv auf den 15. Oktober, den Geburtstag Friedrich Wilhelm's IV., festgesetzt. An demselben Tage beging man vor siebzehn Jahren die Vollendung des Inneren der Kirche. Kaiser Wilhelm wird dem Feste durch seine Anwesenheit die Weihe geben; außer ihm und den Prinzen des preußischen Hofes werden auch mehrere andere deutsche Fürsten zu den großen, für mehrere Tage berechneten Festlichkeiten erwartet. Den Glanzpunkt dieser Festlichkeiten wird ein historischer Festzug bilden. Die zur Veranstaltung desselben zusammengetretene Vereinigung angesehener Männer aller Berufsklassen veröffentlicht in der „Kölnischen Zeitung" ein vorläufiges Programm, welches wie folgt lautet. Der Festzug entnimmt der Baugeschichte des Domes drei wichtige Momente: Die Grundsteinlegung im Jahre 1248, die Einweihung des vollendeten Chores im Jahre 1322, die Grundsteinlegung zum Ausbau des Domes im Jahre 1842, und giebt, an dieselben anschließend, Darstellungen, die auf Kölnische Verhältnisse und Ereignisse hinweisen. Er zerfällt demnach in drei Abtheilungen. — Im ersten Theile wird der Schrein der heiligen drei Könige, von Goldschmieden getragen, erscheinen: Konrad von Hochstaden, als Landesherr, und seine Umgebung: Der König Wilhelm von Holland, der Kardinal Pietro Capocci, die Fürsten, welche dem Könige Wilhelm anhingen, der erste Dombaumeister Gerhard von Rile und seine Genossen. Im dreizehnten Jahrhundert, in welches uns die Grundsteinlegung des Domes im Jahre 1248 versetzt, übten die Kölnischen Geschlechter, der Adel, neben den Erzbischöfen in der Stadt sehr wichtige Rechte aus und spielten auch in den Kämpfen gegen die äußeren Feinde die Hauptrolle. Die Geschlechter werden daher im ersten Theil ihre Stelle finden. In das dreizehnte Jahrhundert fällt namentlich ein Ereigniß, auf welches die Stadt Köln besonders stolz war und das sie durch ein Denkmal verherrlichte, ein Sieg über äußere Feinde, die zur Nachtzeit durch eine verrätherisch ausgeführte Maueröffnung mit Roß und Mann bereits in die Stadt eingedrungen waren. Die Geschlechter werden noch zur rechten Zeit gewarnt, besteigen ihre Rosse und stürzen sich in die nächtliche Schlacht, die sich in der Nähe der Maueröffnung an der Ulrepforte entspinnt. Nach hartnäckigem Ringen siegen sie, von dem Volke unterstützt, und nehmen eine große Zahl der Feinde gefangen, namentlich den Herzog Wallram von Limburg. Vier Kölnische Ritter, welche an der Ulrepforte den Heldentod für ihre Vaterstadt starben, wird der Zug vorführen und überhaupt den Glanz der Kölnischen Ritterschaft mit Roß, mit Helm und Harnisch, mit Schwert und Schild zu entfalten suchen. Auch an der berühmten Schlacht bei Worringen im Jahre 1288 waren die Kölner betheiligt. Sie führten einen großen Wagen mit sich, dem bekannten Mailändischen Carocium vergleichbar. Auch dieser Wagen wird im Zuge erscheinen. An jenem gewaltigen Städtebunde, der Hansa, welche im dreizehnten Jahrhundert sich bildete und durch ein Landheer und eine mächtige Flotte für Handel und Gewerbe diejenige Ordnung und Sicherheit herstellte, welche die Reichsverwaltung nicht geben konnte, hatte Köln einen hervorragenden Antheil; die Kölnischen Beziehungen zur Hansa wird der Zug durch ein reich ausgestattetes Schiff zum Ausdruck bringen. In dem zweiten Theil wird der Erzbischof Heinrich Graf von Virneburg, unter dessen Regierung 1322 das Chor geweiht wurde, das vollendete Chor selbst, und werden einige Fürsten und Familien, welche die Fenster im Chore stifteten, sowie der damalige Dombaumeister Johann mit seinen Werkgenossen vorkommen. In das vierzehnte Jahrhundert, in welches uns die Vollendung des Chores versetzt, fällt die Erstarkung der bürgerlichen Elemente, der Gewerke, der Zünfte; die von ihnen gewonnenen Rechte werden im Jahre 1396 in einer großen Urkunde, dem sogenannten Verbundbriefe, niedergelegt. Der zweite Theil führt uns daher die verschiedenen Zünfte mit ihren Attributen vor. Darauf folgt die Malerschule, durch welche die Stadt Köln hochberühmt war, vertreten durch die Meister Wilhelm von Herle und Stephan Lochner, den Schöpfer des Dombildes. Der dritte Theil, für welchen die Grundsteinlegung zum Ausbau des Domes im Jahre 1842 den Mittelpunkt bildet, wird die Vereinigung der Stadt Köln mit dem Brandenburgisch-Preußischen Staate, die glorreiche Einigung Deutschlands und die Vollendung des Domes zur Erscheinung bringen und namentlich den ersten Protektor, den hochsinnigen König Friedrich Wilhelm IV., den König Ludwig I. von Bayern und alle diejenigen Männer feiern, welche Förderer des Dombaues waren.

F. O. S. **Die Palladio-Feier in Vicenza**, aus Anlaß der dreihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, ist unter reger Betheiligung auch von Seiten der Fachgenossen aus dem benachbarten Venedig am 29. August glänzend verlaufen. In der Aula des Museums hielt der Architekt Prof. Camillo Boito über den Menschen und Künstler Palladio die Festrede, die volle zwei Stunden die Aufmerksamkeit des zahlreich versammelten Publikums in Anspruch nahm und am Schlusse lebhaft applaudirt wurde. Ein splendides Banquet vereinigte darauf die Festtheilnehmer im Saale des Albergo di Roma, und eine im Teatro Olimpico veranstaltete musikalische Akademie bildete den Schluß des Tages. Auf Kosten der Commune und der Academia Olimpica ist bei Ulrich Hoepli in Mailand eine besondere Festschrift erschienen, welche Prof. Zanella zum Verfasser hat: „Sulla vita e le opere di Andrea Palladio", mit einem Bildniß Palladio's und 4 Tafeln mit Abbildungen seiner Bauten in Photolithographie.

Aus Rom wird geschrieben: „Von der Piazza della Fiammetta geht die sogenannte „Goldene Straße" aus, die eng und düster, aber allen Kunstfreunden durch die Fresken lieb und werth ist, welche Caravaggio daselbst an den Fries des Hauses Nr. 7 gemalt hat. Diese unschätzbaren Malereien, welche das Ende der Kinder der Niobe darstellen, sollen bei Gelegenheit der an dem Hause vorzunehmenden Reparaturen zerstört werden. Alle Kunstgesellschaften Roms, einschließlich die Lukas-Akademie, haben bei der Municipalität gegen diesen Vandalismus Einsprache erhoben, die Municipalität aber bleibt dabei, die Fresken übertünchen zu lassen."

* **Ausgrabungen in Orchomenos.** Am Schluß eines Vortrages, welchen Dr. Heinrich Schliemann kürzlich beim Anthropologenkongreß in Berlin hielt, machte der Vortragende die Mittheilung, daß es ihm gelungen sei, die Erlaubniß der griechischen Regierung zu Ausgrabungen an der Stätte der alten Minyerstadt Orchomenos zu erlangen, und daß er in Kürze mit denselben beginnen werde.

* **Neues Museum in Amsterdam.** Man ersucht uns anzuzeigen, daß der Termin für die Einsendung von Skizzen und Modellen zu den dekorativen Skulpturen dieses Museums vom 1. Oktober auf den 1. Dezember d. J. verschoben worden ist.

Zeitschriften.

The Academy. No. 434 u. 435.

William Hughes Willshire. A descriptive catalogue of Early Prints in the British Museum, von Ch. H. Middleton. The earliest Rock Hewn Monument in Asia Minor, von A. H. Sayce. — The Society of arts artisan reports on the Paris universal exhibition of 1878, von W. C. Monkhouse. — J. P. Richter, Lionardo da Vinci.

L'Art. No. 297.

Lettres de Nuremberg. Histoire et développement de la renaissance en Allemagne, von Stockbauer. (Mit Abbild.) — De l'état actuel de la peinture en Allemagne, von Fr. Pecht. (Mit Abbild.) — L'art japonais, von Le Blanc du Vernet. (Mit Abbild.) — Les arts de l'Amérique, d'après „Pérou et Bolivie" de Charles Wiener, von E. Soldi. (Mit Abbild.)

Muster-Ornamente aus allen Stilen. No. 11 u. 12.
Griechische Vasenbemalungen. — Römische sculptirte Rundstäbe und Rosette vom Tempel des Jupiter tonans in Rom. — Maurische Ornamente aus der Alhambra (14. Jahrh.). — Mosaik-Bordüre an der Mittel-Apsis der Markuskirche in Venedig. — Füllungsornament eines gothischen Altars (15. Jahrh.), Gothische Rosetten; Console vom Hochaltar der Marienkirche in Krakau (16. Jahrh.); Füllungen von den gothischen Chorstühlen der Kathedrale zu Tarnow in Galizien (15. Jahrh.) — Fontainen (Ital. Renaissance). — Holz-Intarsia-Ornamente aus S. Petronio in Bologna (1495). — Teppichmuster von einem Grabmal in der Stiftskirche zu Comburg (17. Jahrh.), Stoffmuster nach einem Gemälde von A. Dürer (16. Jahrh.). — Aufgemalte Thürfüllung aus der Kirche in Nördlingen (17. Jahrh.); Büffet aus geschnitztem Eichenholz Kensingtonmuseum). — Schmiedeeiserne Oberlicht-Gitter im Bergau-Schlösschen bei Nürnberg (16. Jahrh.). — Porzellan-Gefässe aus der ehemaligen kaiserlichen Porzellanfabrik in Wien (18. Jahrh.). — Bemalte Sima in gebrannter Erde von einem dorischen Tempel in Metapont; Löwenkopf vom Parthenon in Athen; desgl. aus Selinunt. — Römisch-Jonisches Säulenkapitäl. — Arabische Ornamente aus der Moschee des Sultan Hassan in Kairo (14. Jahrh.) — Romanische Umrahmung des Portals vom Dome zu Lucca. — Frühgothische Thürensturzverzierung (13. Jahrh.); Frühgothische Thürenbekrönung (13. Jahrh.). — Gewandmuster vom Grabmal eines Bischofs im Dome zu Freising (13. Jahrh.). — Geschnitztes Kästchen in Nussbaumholz und theilweise vergoldet (15. Jahrh.). — Ornament eines gepressten Pergament-Buchdeckels vom Jahre 1554. — Geschnitzte Friesornamente im bayer. Nationalmuseum in München (16. Jahrh.). — Schmiedeeisernes Gartenthor vom Schlosse Belvedere in Wien (17. Jahrh.) — Büffet aus der Gegend von St. Lo in der Normandie (1580).

Chronique des Arts. No. 27.
Exposition de tableaux d'ornement au musée des arts décoratifs, von Cl. de Ris. — L'art au théatre, von A. Darcel. — Exposition rétrospective de l'art belge.

Gewerbehalle. No. 9.
Emaillirte Uhr; Einfache Grabmonumente; Schrank in Ebenholz mit Elfenbein-Einlagen; Schmuckgegenstände; Ornamentale Füllung; Staffelei; Holzornamente im Intarsia-Charakter aus dem Jahre 1605.

Kunst und Gewerbe. No. 36 u. 37.
Das fünfzigjährige Jubiläum der Königlichen Museen zu Berlin — Der Kölner Dom. — Die Kunstsammlungen zu Kassel. — Die Gewerbe- und Kunstausstellung in Düsseldorf. — Die Eröffnung des Pfälzischen Gewerbemuseums in Kaiserslautern. — Die Stickereien in der Permanenten Ausstellung in Prag.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke, Berlin. Kupferstiche, Radirungen, Bücher, Zeichnungen, Autographen etc. Versteigerung am 28., 29. und 30. September 1880. (677 Nummern.)

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln. Gemälde-Sammlung der Fräulein Clement. Kath. Nodes von Warburg in Worms a. Rh. Versteigerung am 4. Okt. (53 Nummern.)

Briefkasten der Redaktion.

E. S., Wien: Ihrem Wunsche soll nach Möglichkeit entsprochen werden.

Inserate.

Hochzeits- und andere Festgeschenke.

Kunstgegenstände und kunstgewerblicher Hausschmuck.

Carl B. Lorck, Kunsthandlung in Leipzig,
Goethestraße No. 9 (Allgemeine Deutsche Creditanstalt).

Sculpturen in Biscuit- und Elfenbeinmasse,
Aquarell- und Oeldruckbilder mit und ohne Rahmen.
Kunstgläser, Emailbilder, Keramische Gegenstände,
Albums, Photographien, Stiche, Pracht- und illustrirte Werke,
Säulen, Postamente, Consolen und Consolrahmen
in reicher Auswahl zu mäßigen, festen Preisen. Auf Verlangen Kataloge unter Kreuzband.

Zur Notiz für Kunstverleger und Fabrikanten des In- und Auslandes.
Die obenerwähnte Kunsthandlung im weiteren Sinn des Wortes, über eine sehr zweckmäßige Räumlichkeit in vorzüglicher Lage verfügend und sich eines feingebildeten Kundenkreises in und außerhalb Leipzigs erfreuend, ist stets geneigt nach erfolgter Verständigung den Debit neuer und geschmackvoller einschlägiger Artikel zu übernehmen. (4)

Kunstvereinen
empfehle ich meinen Kunstverlag zu den alljährlich wiederkehrenden Verloosungen, unter bekannten Bezugsbedingungen.
Ernst Arnold's Kunstverlag
Carl Gräf
Dresden, Winckelmannstr. 15.

Kunst-Auktion
in Rotterdam.
Van Hengel & Eeltjes in Rotterdam werden im Laufe des Monats October 1880 öffentlich versteigern:
Eine sehr reichhaltige und werthvolle Sammlung von:
Gemälden, Zeichnungen, Radirungen und **Antiquitäten**
aus dem Nachlasse
des Herrn **C. Ulrich.**
Der Katalog, enthaltend über 1500 Nummern, ist im Druck, und wird auf Verlangen gratis zugesandt. (1)

Soeben erschien in meinem Verlage:
Illustrirter Katalog
der
54. Ausstellung
der
Königlichen Akademie der Künste zu Berlin 1880.
gross 8⁰. 14 Bogen mit 187 Reproductionen nach Originalzeichnungen der Künstler.
Preis: M. 1.50
Zu beziehen durch jede Buch- u. Kunsthandlung.
Rud. Schuster, Kunstverlag.
Berlin, S.W. Krausenstr. 34.

Band I—XIV.
der Zeitschrift f. bildende Kunst
nebst Beiblatt,
in vortrefflich gehaltenen completten Original Bänden, im Ganzen gegen baar zu verkaufen.
Offerten erbitttet
Albert Timaeus,
Dresden, Nordstraße 40.

Nürnberger Kunstgießerei.
Anfertigung monumentaler Erz- u. Zinkgüsse. Billige Berechnung. Schönste Ausführung. Zu Kostenvoranschläge stets gerne bereit. (8)
J. G. W. Stadelmann.

Verlag von Fr. Thiel in Leipzig.
Schalk-Kalender
pro 1881.
Erster Jahrgang.
Herausgegeben von **Ernst Eckstein.**
8⁰. 116 Seiten. Preis: M. 1. —
In höchst wirkungsvollem Buntdruck-Umschlag; feinster Ausstattung in Roth- und Schwarzdruck; mit vollständigem Kalendarium.
Der Inhalt ist ein außerordentlich reichhaltiger und umfaßt circa 60 Humoresken, Anecdoten, Gedichte, Witze, Inschriften u. s. w. mit 120 Illustrationen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

15. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

7. October

Nr. 45 (Schluß).

Inserate [illegible]

1880.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von September bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Mit dieser Nummer schließt der 15. Jahrgang d. Bl. Die erste Nummer des 16. Jahrgangs wird am 14. d. M. ausgegeben.
Einbanddecken zum 15. Jahrgang sind in Calico à 2 M. 50 Pf., in Saffian à 8 M. 50 Pf. durch den Buchhandel zu beziehen.

Die Jubiläumsfeier der Unabhängigkeit Belgiens.

Mit dem Ballfeste des Cercle artistique et littéraire zu Brüssel und dem am Abend des 29. August von den Höhen Koekelbergs abgebrannten Kolossal-Feuerwerke fanden die imposanten Festlichkeiten, mit denen Belgiens Volk und Herrscher die Jubelfeier der Unabhängigkeit des Landes begingen, ihren würdigen Abschluß. Ein wahrer Taumel hatte sich während eines ganzen Monats der Einheimischen und der von allen Seiten herbeigeeilten Gäste bemächtigt, jeder Tag brachte neuen Wechsel; kein Stand und keine Altersstufe ging leer aus; kein Gebiet, sei es Industrie, Kunst oder Wissenschaft, auf dem Belgien sich innerhalb der letzten fünfzig Jahre ausgezeichnet hatte, war vergessen, denn man wollte zugleich eine Gesammtübersicht seiner Leistungsfähigkeit bieten. Die Industrie trat zu einer nationalen Ausstellung zusammen, deren Fülle selbst Eingeweihte überraschte, und das patriotische Fest führte zu einer echt volksthümlichen Gedenkfeier der Kämpfe und Errungenschaften der Septembertage; Deputationen der Armee, der Magistratur und der gelehrten Genossenschaften, der Provinzial- und der Kommunalbehörden des ganzen Landes, sowie die zahllosen Bruderschaften und Gilden mit ihren Fahnen und die Veteranen jener Epoche fanden sich mit dem belgischen Königshause auf dem freien Platze vor dem Ausstellungspalaste zusammen, wo der alte Bund zwischen Leopold II. und seinen Unterthanen unter Jubelruf und Fahnenschwenken eine neue Weihe erhielt. Die überaus gelungene offizielle Illumination Brüssels verkündete noch einmal in glühenden Flammenlettern die Namen der für Belgien unvergeßlichen Vorkämpfer seiner Freiheit, von Leopold I. und den Mitgliedern des Kongresses bis zu dem Dichter und dem Komponisten der Brabançonne. Einen der Glanzpunkte der Festlichkeiten bildete die historische Cavalcade, welche dreimal einen sechsstündigen Umzug durch die Straßen und über die Boulevards hielt. Die Kostümtreue, die Wahl der Farben und die vortreffliche Gruppirung verriethen die thatkräftige Mitwirkung von Künstlerhand, und in der That hatten die Maler Hendrickx, Lagye, Alfred Cluysenaar, Franz Verhas, W. Geefs und Meunier die Zeichnungen zu den elf Gruppen geliefert, welche zunächst die vier Hauptepisoden der Geschichte Belgiens, die Blüthe der Gemeindeverwaltungen, die Provinzialverwaltung und Philipp den Guten, Maria Theresia und die Generalstaaten, und König Leopold I. und die Unabhängigkeit Belgiens darstellten, denen sich die allegorischen Wagen und Gruppen: „Ackerbau“, „Industrie“, „Handel und Schifffahrt“, die „Eisenbahnen“, „Künste und Wissenschaften“, die „Presse“ und das „Unabhängige Belgien“ anschlossen. Ueber 1500 Kostümfiguren, 900 Reiter, 150 Zugpferde und 24 Ochsen nahmen Theil an der Cavalcade, deren prunkvolle Ausstattung den zur silbernen Hochzeit König Leopold's I. 1856 veranstalteten Umzug weit in den Schatten stellte. Unter den historischen Gruppen gebührte die Palme derjenigen der Provin-

zialblüthe: siebzehn in Gold- und Silberbrokat gehüllte Amazonen mit Kronen auf den Häuptern ritten als die siebzehn Provinzen Philipp dem Guten und seinen Cavalieren voran, welche die Ordenskette des goldenen Vließes über dem granatrothen Sammtgewande trugen. Unter den Allegorien zeigte der von 24 gleichfarbigen, weiß und braun gefleckten Ochsen gezogene, in seiner ganzen Ausstattung höchst malerische Wagen des Ackerbaues das originellste Gepräge.

Fern von dem Schaugepränge dieser öffentlichen Festlichkeiten blühten dem Kunstfreunde nicht minder reiche Genüsse. Die nationale Ausstellung der modernen Industrie umfaßte zugleich eine Retrospektiv-Ausstellung der kunstgewerblichen Alterthümer, überwiegend, doch nicht ausschließlich, vlämischen Ursprungs. Der ganze große zur Linken vom Eingange des Palastes weit vorspringende Pavillon, ein geräumiger Saal mit zahlreichen zu beiden Seiten abzweigenden Kabineten und einer darüber hinlaufenden Galerie, waren mit den vereinten Schätzen der belgischen Staats- und Privatsammlungen, denen sich Sendungen aus dem Auslande zugesellten, gefüllt. Sämmtliche Zweige der altvlämischen Industrie waren hier vertreten: die Teppichweberei, Spitzen, Dinanterie, Keramik und Numismatik in besonderer Fülle; unter den Wandteppichen befanden sich einige in Brüssel für Margaretha von Oesterreich und Karl V. auf Goldgrund gewirkte Prachtexemplare aus dem Besitze des Königs von Spanien, unter den Miniaturen köstliche Ueberreste der einst weltberühmten Bibliothek der Herzöge von Burgund. Die Sendungen des South-Kensington-Museums nahmen gleich denen des Sammlers de Somzée größere Eckkabinete ein. An geeigneter Stelle vertheilte historische Porträts bildeten neben den Teppichen den Schmuck der Wände und vervollständigten den harmonischen Eindruck des Ganzen.

Für die historische Ausstellung der belgischen Kunst griff man nicht so weit in die Vergangenheit zurück: es galt die Wiedergeburt und den Aufschwung derselben von 1830—1880 in ihren Hauptmeistern zu feiern; überdies hatte die altvlämische Schule erst 1877 bei Gelegenheit der Antwerpener Rubensfeier ihre Verherrlichung erfahren. Der von dem Architekten Balat in der Rue de la Régence erbaute, zur Aufnahme des dreijährigen Brüsseler Salons bestimmte Palast der schönen Künste ward mit ihr eröffnet und bestand in Hinsicht auf Raum- und Lichtvertheilung die Probe auf das Beste. Der durch Oberlicht erhellte große Saal des Erdgeschosses ward, in der Weise wie es beim Pariser Salon üblich ist, der Plastik eingeräumt, zur Rechten und zur Linken zweigen den Gemälden der älteren Schule von 1830, den Zeichnungen, den Radirungen und den Medaillen gewidmete kleinere Räume ab. Längs der Wände zieht sich die von der Société royale belge des aquarellistes veranstaltete Aquarellausstellung hin und darüber prangen, weithin sichtbar und wohl placirt, 44 gewaltige Kartons von Guffens, darunter auch die Entwürfe zu den bei dem Brande der Antwerpener Börse 1858 zerstörten Wandmalereien, sowie zwei Kartons von der Hand seines verstorbenen Gesinnungsgenossen Swerts. Eine offene durch Marmorsäulen gestützte Galerie gestattet schon von unten herauf über eine schmucke Balustrade hinweg den Blick auf die dort untergebrachten Gemälde.

Selten wohl trat die Schwäche der belgischen Plastik der hohen Blüthe der Malerei gegenüber schärfer als hier hervor. Sie trägt keinen eigenartigen Charakterzug; ältere Meister fehlen mit geringen Ausnahmen, und die besten der ausgestellten Werke, wie Vanderstappen's kräftige Marmorstatue „Der Mann mit dem Degen“, de Vigne's „Heliotrop“, Fraikin's „Gefangener Amor“ und Cuypers' „Hallali“, sowie Mignon's Bronzegruppe „Kämpfende Stiere“, haben fast alle an den internationalen und lokalen Ausstellungen des letzten Jahrzehnts Theil genommen und gehören demselben an. Vanderstappen und de Vigne hatten auch die Entwürfe zu den zum Schmucke der unvollendeten Façade des Palastes der schönen Künste bestimmten Gruppen: „Die Krönung der Kunst“ und „Unterweisung in der Kunst“ ausgestellt. Jules Pecher's Bronzebüsten der beiden berühmten Meister Hendrik Leys und van Lerius zeichneten sich durch energische Behandlung der Hauptformen aus. Die belgische Bildhauerschule der Gegenwart zählt einige tüchtige ältere Meister und einen Nachwuchs jüngerer aufstrebender Talente, aber der Moment einer historischen Ausstellung war für sie entschieden noch verfrüht.

Anders verhält es sich mit den Gemälden, in deren Sälen die koloristischen Vorzüge, die korrekte Zeichnung, die kräftige und gesunde Technik, sowie die Abwesenheit des in Frankreich überwuchernden Originalitätsfiebers wohlthätig anmuthen. Auch die Auswahl unter der Fülle des Gebotenen aus Staats- und Privatbesitz ist eine glückliche zu nennen. Die historische Uebersicht beginnt mit der antikisirenden Steifheit eines Paelinck, Navez und Math. van Bree und umfaßt dann Gustav Wappers, den späten Jünger von Peter Paul Rubens, de Keyser, den Anhänger Delaroche's und der Franzosen, — die Cornelianer Guffens und Swerts waren unten durch Kartons vertreten — den Romantiker Gallait und den Archaisten Leys, die vortrefflichen Genremaler Stevens, Willems und Dyckmans, Madou, Col und Cap, de Jonghe, Boks und Serrure,

sowie die Thiermaler Jos. Stevens, de Pratere, de Haas, Tschaggeny, Stobbaerts, Robbe und Verwée. Die Kunst der letzten zwanzig Jahre ist besonders reich vertreten. Die gewaltigen Historienbilder von Wappers, de Keyser, de Caisne, de Biefve und Slingeneyer muß man im nahen königlichen Museum, die Fresken und Wandgemälde von Guffens und Swerts, de Keyser, Leys, Ferd. Pauwels, Hendrickx, de Vriendt, A. Roberti, van Moer, van Severdonck und Vinck an Ort und Stelle aufsuchen, wozu ein Anhang des Kataloges die nöthige Anweisung ertheilt. In Folge dieser Nebenumstände waren die einzelnen Meister höchst ungleich vertreten, auch bewirkte die zufällige Begegnung der verschiedenen Richtungen oft die seltsamsten Kontraste. Navez' der neuen Pinakothek zu München gehörige Gruppe der „Spinnerinnen von Fundi" schien de Keyser's „Zigeunerin" gegenüber härter noch im Ton und steifer noch in der Zeichnung, die leibhaftige Prosa, Smits' dem Könige von Belgien gehöriges Kolossalgemälde „Roma" steht kaum höher; weiterhin forderten Beaufaux's „Salome" und van Lerius' „Moza die Zigeunerin" zu interessanten Parallelen in der Wiedergabe südlicher Typen auf; Jean Portaels schlug mit seiner düster schönen, dem Prinzen von Sachsen-Koburg gehörigen „Zauberin" eine andere Saite an, seine „Rahel" und seine „Blumenverkäuferin aus Tetouan" sind weit sanfter im Ton. Schade, daß Landelle's auf dem Genter Salon befindliche „Römische Schnitterin", ein dunkelhaariges Mädchen mit melancholischen, die Malaria spiegelnden Augen nicht den Kreis ergänzte. Höchst schätzenswerth waren auch die Porträts, unter denen Navez' Meisterstück, das Bild des ersten Rektors der Brüsseler Universität, Wappers' Selbstporträt, — das Doppelbildniß der zwei Kinder des Herrn de Pet Roose van Calesberg ist leider stark nachgedunkelt und hat dadurch viel von seiner ursprünglichen Frische verloren, — und de Keyser's an die Weise Cabanel's erinnernde Porträts der drei anmuthigen Prinzessinen C., sowie das kräftiger gemalte Porträt seiner Tochter als Braut, drei verschiedene Richtungen repräsentiren. Von dem kürzlich verstorbenen Liévin de Winne hatte sogar die königliche Familie eine Anzahl Porträts beigesteuert, so daß man seine etwas verschwommene, aber durchaus charakteristische Art von seiner frühesten Weise bis kurz vor seinem Tode in 17 Bildern verfolgen kann. Jean Portaels war als Porträtmaler nur durch den ausdrucksvollen Kopf eines jungen Offiziers vertreten, Cluysenaar durch drei männliche Porträts und das besonders gelungene einer Dame.

Merkwürdig abgekühlt zeigte sich das belgische Publikum vor Gallait's berühmten „Köpfen" und den „Letzten Augenblicken Egmonts", während sein, an das Porträt der kleinen Strozzi von Tizian erinnerndes Bildniß der Prinzessin Clementine, als etwa zweijähriges Kind im langen weißen Kleidchen, gleich denjenigen seiner lichtblonden Enkelkinder besonderen Erfolg hatten. Volle achtzehn Bilder hatten sich von ihm, wie von Hendrik Leys, zusammengefunden, eine Galerie im Kleinen, fast lauter Privatbesitz. Die „Katholischen Frauen" und „Erasmus, Karl V. eine Dialektikstunde ertheilend" glänzten unter Leys' Arbeiten in erster Linie; bei seinem genialen frühverstorbenen Schüler Lies beeinträchtigt die Einförmigkeit der Motive den Genuß an seinen durch milden Sammtton und lebhafte Auffassung ausgezeichneten Gemälden. Da steht es anders mit Madou, dessen siebenzehn Wirthshausscenen ebensoviel köstliche Scherze sind, während die Schöpfungen des greisen Ferdin. de Braekeleer, des Seniors jener Künstlergeneration, unter der sich Henri de Braekeleer als hervorragender Kolorist einen Namen gemacht hat, nie so veraltet wie in dieser Umgebung erschienen. Und welcher Abstand erst zwischen de Braekeleer's trivialen, derb vlämischen Episoden aus dem Alltagsleben des Proletariers und Alfr. Stevens' Salonstücken oder seinen Einblicken in das Leben und Treiben der Demi-Monde: die „Pariser Sphinx", „Die japanesische Maske", die „Traurige Ueberzeugung", „Die junge Wittwe" oder „Der Besuch!" Mit technischer Virtuosität ist das ernst gehaltene Porträt eines Knaben in grauem Sammt mit einer gleichfarbigen Dogge auf die Leinwand geworfen, während ein wenig weiter bei der „Yamatori" und dem „Herrgottskäfer" alle Farben des Regenbogens harmonisch zusammenklingen, eine kühne Aufgabe, die nicht immer gelingt, wie Charles Hermans' Phantasieporträts beweisen. „Die Morgendämmerung" und „Der Opernball" des genannten Künstlers fehlten natürlich nicht. Jean Verhas, der Kinderfreund par excellence, ersah sich für seine „Schulkinderrevue" bei der silbernen Hochzeit des Königspaares 1878 eine ganze Blüthenlese der lieblichsten kleinen Mädchen im weißen Kleide. Das erst unlängst vollendete Kolossalgemälde gehört neben zwei miniaturartig vollendeten Frauenporträts des excentrischen Jan van Beers zu den Sensationsstücken der Ausstellung. Den von Paris 1878 und München 1879 her bekannten neueren Geschichtsbildern von Adrian und Julian de Vriendt, Cluysenaar, Delperée und Stallaert reihen sich Schöpfungen von Ooms und van der Ouderaa an. All die Wandlungen der Landschaft und der Marine lassen sich in den Bildern von Jacob Jacobs und Lamorinière, Claus, Cogen, Schampheleer, Unterberger, Rosseels, Musin, Schaffels, Verwee, Hippolyte Boulenger, Huberti, Roelofs, Mols, Montgomery, Wüst und van Luppen, Mme.

Collart und Mlle. Beernaert auf das Klarste verfolgen. Wenig Neues, aber gar manches schöne Bild, das sich, seit Jahren im Privatbesitze verborgen, der Oeffentlichkeit entzog, wirkte hier zur würdigen Repräsentation der belgischen Malerschule mit. Nur die Franzosen haben in Paris und München 1878 und 1879 Aehnliches geboten, wobei sie freilich diese Rückgriffe in die Vergangenheit gern bemäntelt hätten und keineswegs so unparteiisch zu Werke gingen, wie es bei dieser historischen Ausstellung geschah. Kein bemerkenswerther Künstler ward ausgeschlossen, und wenn kein Bild zu erlangen war, wies der Katalog getreulich auf den Ort hin, wo eins zu finden sei. Emil Wauters zog eine selbständige Ausstellung seiner Werke in seinem Atelier vor.

Bei der sehr bedeutenden Aquarellausstellung prägte sich der Charakter der belgischen Schule der vierziger Jahre neben dem übergreifenden Einflusse der Franzosen in scharfer Weise aus. Sie wies vortreffliche Blätter von kräftigem Kolorit und sorgfältiger, doch nicht peinlicher Detailausführung auf.

Der dreijährige, am 15. August eröffnete Genter Salon war zur Fortsetzung und Ergänzung dieser historischen Ausstellung bestimmt, gestaltete sich aber in Folge der besonders lebhaften Betheiligung der französischen Künstler und des französischen Staates, sowie des Ausbleibens der tüchtigsten, vielfach durch die Vorbereitungen zu den Festlichkeiten in Anspruch genommenen oder bereits in Brüssel genügend vertretenen Belgier zu einer Art von Pariser Salon auf neutralem Boden. Sämmtliche Ehrenplätze hatten mit Recht die Franzosen inne, ohne welche der prunkvoll angekündigte Genter Salon eine traurige Niederlage erlebt hätte. Bonnat erwies ihm sogar die Ehre, außer seinem „Hiob" sein jüngst vollendetes Porträt Leon Cogniet's zum ersten Male dort auszustellen, die einzige Novität unter den Franzosen, aber als solche die angenehmste Ueberraschung, denn es ist eine Musterleistung im wahren Sinne des Wortes. In ungesuchter Einfachheit, das Käppchen auf dem Haupte, sitzt der greise silberhaarige Künstler da und blickt voll ernster Milde in's Weite. Jeder Zug des Bildes ist natürlich und spricht für sich selbst; da braucht man nicht, wie bei Victor Hugo's Porträt, im Geiste hinzuzudenken, es stelle einen berühmten inspirirten Dichter dar, oder wie bei Grevy, es sei ein einfacher, über Nacht zu hoher Würde gekommener Mann, der sich noch nicht ganz in dieselbe eingelebt habe; hier bedarf es keiner Erläuterungen, und das Kunstwerk ist darum desto höher zu schätzen. Die Franzosen sind überhaupt in den letzten Jahren merkwürdig mobil geworden und ergreifen jede Gelegenheit, ihrer Kunst durch Massentheilnahme an fremden Ausstellungen einen hohen Rang zu sichern. Der Holländer Josef Israels sucht fort und fort seine Inspirationen bei Rembrandt, sein „Tischgebet", wo der lichte Sonnenstrahl im Stübchen der Wittwe über das blonde Haupt des Sohnes gleitet, ist im schönsten Clairobscur gehalten und von bedeutender Wirkung. Das deutsche Genrebild lag bei Rud. Jordan, Schulz-Briesen und Bokelmann in guten Händen, von Landschaftern hatten sich trotz der Düsseldorfer Kunstausstellung eine stattliche Anzahl zusammengefunden, aber die Franzosen behielten trotzdem das Uebergewicht.

Belgien, welches den Kern hätte liefern sollen, verschwand fast unter der Fülle der fremden Gäste; auch hatte sich allerlei Mittelgut neben den besseren Arbeiten eingeschlichen. Struys scheint kein neues Gemälde vorräthig zu haben, nach Düsseldorf sandte er die bekannte „Enttäuschung", zur Brüsseler historischen Ausstellung „Entehrt" und hierher das dunkelgehaltene Frauenbild „Vergessen". Doms' prächtiger Charakterkopf eines verwitterten Wilddiebes und van Hove's fast zu geleckter „Kunstkenner" und „Goldschmied", sowie van den Bos' bereits durch den Stich bekanntes Porträt der Mme. Gratiot und endlich van Beers' duftumwobene Frauenbilder auf bläulich angehauchtem Goldgrunde zählten zur Elite in diesem Kreise. Die noch immer blühende Schule von Leys fand sich durch Cleynhens' ziemlich schwach gerathenen „Markt im 16. Jahrhunderte" und Henri Schaffels' „Blick in die Antwerpener Altstadt" repräsentirt. Ernest Slingeneyer's „Ueberschwemmung" zeigt eine von trüben Wogen geschaukelte Wiege, in welcher Kind und Katze dem Verderben entgegengehen. Es war, als hätte die Mehrzahl der belgischen Künstler erst ganz im letzten Momente des Genter Salons gedacht und dann rasch einige ältere erreichbare Bilder hingesandt.

Zum Ereignisse für die Kunstwelt ward auch das glänzende Ballfest des Cercle artistique et littéraire in Brüssel, weniger durch den prunkvollen Empfang der Gäste als durch den reichen, eigens zu diesem Zwecke geschaffenen Wandschmuck, mit welchem die Künstlerschaft den Saal des Leopoldparks zum Nationalmuseum umgestaltet hatte. Unter einem aus den Städtewappen des Landes gebildeten heraldischen Friese verherrlichten acht, aus Gemälden der verschiedensten Art, Geschichtsbildern, Porträts, Architekturlandschaften, Stillleben und Genrebildern zusammengesetzte Gruppen die politische, kulturgeschichtliche und künstlerische Entwickelung Belgiens innerhalb der letzten 50 Jahre. Die hervorragendsten Meister, Portaels an der Spitze, hatten ihren Beitrag zu dieser farbenbunten Mosaik von Künstlerhand geliefert, welche mit der Thronbesteigung König Leopold's I., 1830, begann und mit der Enthüllung des ihm von seinem dankbaren Volke zur

Jubiläumsfeier 1880 im Parke von Laeken gewidmeten Denkmales schloß.

H. B.

Kunstliteratur.

Die Votivkirche in Wien. Denkschrift des Baukomités, veröffentlicht zur Feier der Einweihung am 24. April 1879. Wien, Waldheim. 140 S. Fol.

Dieser luxuriös ausgestatteten Denkschrift über den Bau der schönen Wiener Votivkirche wurde unter den Prachtwerken, die uns das vorige Jahr gebracht, bereits in diesen Blättern gebührend Erwähnung gethan. Wir sind ihr aber auch als Quellenwerk zur modernen Architektur- und Kunstgeschichte hier einen etwas eingehenderen Bericht schuldig. Der von M. Thausing im Auftrage des Baukomités verfaßte Text kann als ein Muster fleißiger Zusammenstellung und lichtvoller Darlegung aller bei dem Zustandekommen des Bauwerkes und seiner inneren Ausstattung betheiligten Faktoren bezeichnet werden. Er beginnt mit einem Rückblick auf die Stiftung der Kirche, welche bekanntlich der glücklichen Errettung des Kaisers Franz Joseph aus der ihm von Frevlerhand bereiteten Todesgefahr ihre Entstehung verdankt; der erste Aufruf Erzherzog Ferdinand Maximilian's, die Gründung des Baukomités, der Sieg Ferstel's in der am 2. April 1854 ausgeschriebenen Konkurrenz, endlich die Grundsteinlegung werden ausführlich geschildert und dabei des edlen Fürsten gedacht, welcher fern auf dem Cerro de las Campanas bei Queretaro seine Laufbahn enden sollte, und an dessen Stelle sein erlauchter Bruder, der Erzherzog Karl Ludwig, das Protektorat über den Bau übernahm. Hieran reiht sich die detaillirte Beschreibung der Kirche, zunächst ihrer formellen Anlage im Grundriß und Aufbau, sowie ihrer konstruktiven und technischen Ausführung, dann ihres gesammten Bilderschmuckes am Aeußeren und im Inneren, endlich der kirchlichen Ausstattungsstücke, der Altäre u. s. w., der Beichtstühle, Beleuchtungsgeräthe, Gitter, Glocken, kurz des ganzen Kultusapparates. Die von vortrefflichen Abbildungen begleitete Beschreibung macht uns nicht nur die Form und Beschaffenheit jedes einzelnen Stückes klar, sondern bezeichnet auch von jedem den künstlerischen Urheber und die ausführenden Kräfte. Der folgende, fünfte Abschnitt ist für uns der wichtigste des Ganzen; er enthält die Geschichte des Baues. Darunter ist aber keineswegs nur die chronologische Uebersicht der allmäligen Fortschritte des Baues bis zu seiner Vollendung zu verstehen; wir erhalten vielmehr einen vollständigen Einblick in das ganze Getriebe der Bauhütte, ihrer Leitung und Organisation, ihrer einzelnen Arbeiter und der auf sie fallenden Arbeitstheilung. Wenn wir bei einem unserer alten Dome nur die flüchtige Skizze eines solchen Organisationsplanes besäßen, wie glücklich wären wir! Hier liegt die vollständige Genesis des Kunstwerkes in allen Details, nach amtlichen Quellen sachkundig dargestellt, vor: eine für uns ebenso lehrreiche, wie für die späteren Geschlechter dankenswerthe Arbeit. Im letzten Abschnitt erläutert der Verfasser die Bestimmung des Baues als Wiener Garnisonkirche, Pfarrkirche und Universitätskirche, sowie ihre Situation auf dem von stilgerecht angelegten Häusergruppen und Monumentalbauten umgebenen Platze, und schließt mit einem warmen Appell an die Kunstfreunde Oesterreichs, aus der Votivkirche eine Wiener Westminsterabtei zu machen, in welcher neben dem Denkmal Maximilian's und des Grafen Salm das Gedächtniß aller großen Männer des Reichs monumentale Verewigung finden würde. Der Anhang bietet eine Reihe wichtiger Urkunden und Belege.

Wir haben, als Ferstel's Jugendwerk eingeweiht wurde, uns die enormen Fortschritte vergegenwärtigt, welche das Wiener Kunstleben der letzten zwanzig Jahre zu verzeichnen hat. An der Baugeschichte der Votivkirche können wir sie Schritt vor Schritt ermessen. Auch das Bücherwesen Wiens, namentlich das artistische, hat sich glänzend entwickelt in jenem Zeitraum; dessen ist diese Denkschrift mit ihren sauber ausgeführten Stichen und Holzschnitten, den prächtigen Farbendrucken, Initialen und Randleisten, mit ihrer musterhaft schönen typographischen Ausstattung ein neuer, beredter Zeuge.

x. **Das unter dem Titel „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“** von Rob. Dohme unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegebene, reichillustrirte Sammelwerk eilt, nachdem es seit vorigem Herbst in's Stocken gerathen war, nunmehr in raschem Fortgange dem nahen Ziele zu. Es fehlen nur noch wenige Hefte, um auch den sechsten und letzten Band abzuschließen, dessen Inhalt den spanischen, französischen und englischen Künstlern bis zum Ausgange des 18. Jahrh. gewidmet ist. Die 73. Lieferung bringt Hogarth, Gainsborough und Reynolds von J. Beavington Atkinson, die 74. Callot von Gottfr. Kinkel und J. Hardouin Mansart von R. Dohme, die 75. Velazquez und Goya von Herm. Lücke. Es stehen noch aus: Ducerceau, Greuze, Chardin, J. Louis David und ein Kapitel über die französischen Illustratoren des 18. Jahrhunderts. Das Erscheinen dieser zusammen drei Lieferungen bildenden Abschnitte ist nach einer Ankündigung der Seemann'schen Verlagshandlung noch im Herbst d. J. zu gewärtigen.

y. **Seemann's kunsthistorische Bilderbogen,** welche bereits im sechsten Abdrucke vorliegen, haben eine willkommene Ergänzung erhalten durch die der Kunst des 19. Jahrhunderts gewidmeten Supplementbogen Nr. 247—318. Dem größeren Interesse entsprechend, welches die Malerei im laufenden Jahrhundert beansprucht, entfällt die weit überwiegende Mehrzahl der Bogen auf diese Kunst, nämlich 42 mit 207 Abbildungen. Die Baukunst muß sich mit 46 Abbildungen auf 8 Bogen, die Skulptur mit 82 Abbildungen auf 12 Bogen begnügen. Weitere 9 Bogen illustriren mit 63 Abbildungen das moderne Kunstgewerbe, und der Schlußbogen bringt eine Anzahl von

Porträts hervorragender Künstler. Ein erläuterndes Textbuch wird von der Verlagshandlung für die nächste Zeit in Aussicht gestellt.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

F. O. S. **Spanische Akademie in Rom.** Spanien errichtet eine Akademie nach dem Muster der französischen École de Rome. Die Arbeiten in dem dazu bestimmten Palast auf S. Pietro in Montorio sind soweit vorgeschritten, daß mit Beginn des nächsten Jahres Alles zum Einzug fertig sein durfte. Auf dem Platze befindet sich bekanntlich ein durch Isabella die Katholische gegründeter Konvent, der im Jahre 1871 bei Liquidation der geistlichen Güter zwar mit Beschlag belegt, von der spanischen Regierung aber zurückgefordert wurde. Eine Inschrift über dem Kirchenportal beurkundet jetzt den spanischen Besitz. Ein Theil des Konventes ist den zur Kirche gehörenden Franciskanern geblieben, die andere größere Hälfte aber unter der Leitung des Architekten Herrera in einen vornehmen, bequemen Bau umgestaltet, den die Zöglinge der spanischen Akademie bewohnen werden. Die Lage auf der Höhe des Hügels durfte kaum günstiger und malerischer für einen den Künsten geweihten Palast gedacht werden können, und der Genuß, den ein weitläufiger, prächtiger Garten zu gewähren vermag, wird des Tages Mühen und Hitze vergessen lassen, die übrigens in den ebenso geräumigen wie mit allen möglichen Bequemlichkeiten ausgestatteten Ateliers leicht zu tragen sind. Ihr Ausblick geht, um Nichts zu wunschen übrig zu lassen, hinab nach der ewigen Stadt und öffnet die weite Rundschau in die Landschaft. Ein Saal von beiläufig 23 m. Länge dient als Ausstellungsraum. Wann wird Deutschland nachfolgen, sei es in Rom, sei es in dem für die Gründung einer deutschen Akademie nicht minder günstigen, vielleicht zu wenig berücksichtigten Florenz? Und wann wird Oesterreich sich entschließen, das kümmerliche Asyl, welches es seinen jungen Künstlern im Thurme des Palazzo di Venezia gewährt, in eine würdige, dem Zwecke wirksam entsprechende Anstalt umzuwandeln?

Personalnachrichten.

Der Düsseldorfer Historienmaler **Hermann Knackfuß** wurde als Professor an die Königliche Kunstakademie zu **Kassel** berufen.

Kunstvereine.

c. **Der Jahresbericht des sächsischen Kunstvereins** für das Jahr 1879 (52. Vereinsjahr) ist erschienen. Derselbe konstatirt zunächst wiederum ein erfreuliches Wachsthum des Vereins. Während die Einnahmen des Jahres 1878, abzuglich des Kassenbestandes vom Vorjahre, 31,567 Mk. betrugen, sind dieselben im Jahre 1879, mit demselben Abzug bereits auf 39,707 Mk. gestiegen. Weiter meldet der Bericht, daß Se. Maj. der König, welcher jeder Zeit das wohlwollendste Interesse dem Vereine zugewendet hat und sonach zeither schon immer thatsächlich dessen Protektor war, auf Ansuchen auch formell das Protektorat übernommen hat; ferner daß Se. Maj. der Kaiser Wilhelm dem Vereine als Mitglied, und zwar mit 10 Aktien beigetreten ist. Zur Belebung des Interesses am Kunstverein außerhalb Dresdens ist mit der Bildung neuer Direktorialbezirke vorgegangen worden. Die Vereinsausstellung war an 261 Tagen geöffnet. Zur Ausstellung kamen 1043 Kunstgegenstände. Von diesen Gegenständen wurden 25 Oelgemälde, 3 Aquarelle und 4 größere Photographien für zusammen 10,828 Mk. durch Private, 41 Kunstwerke dagegen, worunter 29 Oelgemälde, für 12,760 Mk. durch den Kunstverein angekauft, sodaß die Vereinsausstellung den Ausstellern einen Absatz von überhaupt für 23,588 Mk. gewährte. Nach den Wohnorten der Urheber der vom Kunstverein und von Privaten in der Ausstellung des Kunstvereins angekauften Kunstwerke vertheilen sich dieselben in der Weise, daß 50 im Werthe von 14,285 Mk. auf Dresden entfallen, 5 einschließlich 4 Photographien im Werthe von 1048 Mk. auf Wien, 3 im Werthe von 2290 Mk. auf Düsseldorf, 6 im Werthe von 890 Mk. auf München, 4 im Werthe von 2200 Mk. auf Stuttgart, 3 im Werthe von 1350 Mk. auf Leipzig, je 1 auf Weimar und Berlin. In der Ausstellung der k. Akademie der Künste kaufte der Kunstverein 17 Oelgemälde für zusammen 8575 Mk. zur Verloosung an. Von diesen stammten 9 aus München, 6 aus Dresden, 2 aus Weimar. Der Gesammtwerth der Kunstwerke, deren Ankauf durch den sächsischen Kunstverein bewirkt bez vermittelt worden ist, beläuft sich demnach auf 32,163 Mk. Zum Vereinsgeschenk für das Jahr 1880 wurde ein Heft, bestehend aus folgenden fünf Stichen bez. Radirungen, bestimmt: Stich nach dem Aquarell von **E. Oehme**, „Luther's Einzug in Worms“, von **Theodor Langer**; Stich nach dem Oelgemälde **Fritz Kaulbach's**, „Mädchen in altdeutscher Tracht“, von **E. Büchel**; Radirung nach dem Oelgemälde von **A. Friedrich**, „Schiffszieherpferde“ von **L. Friedrich**, Radirung nach dem Oelgemälde von **Ad. Eberle** „Kinderfrühstück“, von **R. Petsch**; Radirung nach dem Oelgemälde von **G. Kuntz**, „Betende Pilgerin“, von **Hugo Bürkner**.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Landesausstellung in Graz.** Die Hauptstadt der „grünen Steiermark“ war im September der Schauplatz einer Ausstellung, welche neben den Erzeugnissen der steirischen Landwirthschaft, des Hütten- und Forstwesens und der großen Industrie des Landes namentlich auch den Stand des dortigen **Kunstgewerbes** und des kunstgewerblichen Unterrichtes in erfreulicher Weise repräsentirte. Die Staats-Gewerbeschule und die gewerbliche Fortbildungsschule in Graz zeigten sich als treue Anhänger der von dem Oesterreichischen Museum in Wien eingeschlagenen Richtung. Der günstige Einfluß jener Lehranstalten ließ sich namentlich in zwei Ausstellungsgruppen wahrnehmen: in den schönen farbigglasirten Grazer Thonöfen, besonders den dunkelgrünen, und in den stilvollen Bronzewaaren eines Grazer Glockengießers, Kirchen- und Hausgeräthen, besonders einem reizvoll komponirten Gitter von tiefer, satter Metallfarbe, großen Armleuchtern u. dergl. In der Abtheilung der Hausindustrie, der Frauenarbeit u. a. war ebenfalls Erfreuliches wahrzunehmen. Der Grazer Ausstellung war es vorbehalten, die Frauen in aller Form zur Jury beizuziehen. Die Kunstindustrie war übrigens auch durch Einsendungen von auswärts, namentlich von Wien, reich und geschmackvoll vertreten, was namentlich dem auf gute Vorbilder bedachten Steiermärkischen Kunst-Industrie-verein zu danken ist.

Gemäldeausstellung in Brügge. Die Stadt Brügge hat bei Gelegenheit der Festlichkeiten dieses Sommers im großen Saale der alten Hallen am Marktplatze eine kulturhistorisch höchst interessante Ausstellung von Architekturstudien, Ansichten und Straßenveduten des alten Brügge, Oelgemälden, Bleistiftzeichnungen und Sepiaskizzen veranstaltet. Der Name der Maler und der Kunstwerth kamen bei dieser Vereinigung weit weniger als das Motiv in Betracht; es galt eine Uebersicht von der sich im Aeußeren kundgebenden Macht und Herrlichkeit des alten Brügge zu der Zeit zu geben, als die Schiffe der Hansa noch seine Kanäle belebten und seine Mittel ihm Prachtbauten, wie das Rathhaus, gestatteten. Die vielfach umfangreichen und überwiegend wohlkonservirten Gemälde führen an den Hafen und vor die Stadtthore, auf den Marktplatz und die Place du Bourg, in das Johanneshospital und auf den Friedhof St. Sauveur sowie in die Kirchen und Klöster. Eine zweite an Zahl weit geringere Abtheilung umfaßt Gemälde ohne Unterschied des Gegenstandes von holländischen und vlämischen Meistern, viel Mittelgut neben vereinzelten tüchtigen Leistungen. Das Kloster der englischen Fräulein stellte eine Landschaft von **Alb. v. Everdingen** und einen Auszug zur Jagd von **Joh Lingelbach** aus, die Stadt Brügge ein merkwürdig schönes Gruppenbild von **Phil. Beernaerts**, die Korporation der Aerzte und der Chirurgen darstellend. H. B.

F. **In der Querhalle der Berliner Nationalgalerie** sind gegenwärtig zwei neu erworbene Gemälde ausgestellt, von denen namentlich das eine in ganz besonderem Grade interessant erscheint. Es ist ein lebensgroßes Porträt in halber Figur von Frau **Friederike Auguste O'Connel**, die, der Geburt nach Berlinerin und Schülerin des älteren Begas, ihren Aufenthalt in Paris wählte und von dort aus in den fünfziger Jahren als Porträtmalerin von sich

reden machte. Das für die Nationalgalerie angekaufte Bild ist das einer jugendlichen blonden Frau von anmuthiger Fülle der Formen in einfach vornehmem schwarzen Kostüm, das in seinem Schnitt ebenso an das siebzehnte Jahrhundert anklingt wie die in der ganzen Haltung des Bildes sich aussprechende malerische Anschauung, die vornehmlich durch Rubens inspirirt erscheint. In Vorderansicht gestellt, die Arme unterhalb der Brust über einander gelegt und freundlich vor sich hinschauend, hebt die Gestalt sich wirkungsvoll von einem leichtskizzirten landschaftlichen Hintergrunde ab. Die Modellirung des Nackten und die Breite des Vortrages bekundet eine durchaus männliche Sicherheit der Hand. Das zweite, kleinere Bild von Georg Reimer, ein Geschenk, das die Mutter des verstorbenen Künstlers der Nationalgalerie gemacht, zeigt unter dem Titel „Komplimente" in gefälliger Ausführung zwei Kavaliere in Rococotracht, die in einem eleganten Vorzimmer unter zierlichen Verbeugungen einander gegenseitig zum Vortritt nöthigen. Von weiteren Ankäufen der Nationalgalerie aus jüngster Zeit hat das bei Gelegenheit der Feuerbach-Ausstellung erworbene letzte Bild des Meisters, das in Komposition und Farbe gleich vornehme „Koncert venezianischer Mädchen" inzwischen einen Platz im dritten Stock, das von Lenbach gemalte Bildniß des Fürsten Bismarck den seinen in einem der Kompartimente des unteren Hauptgeschosses des Gebäudes erhalten, während die „Scene aus der Umgegend von Metz im Jahre 1870" von Kolitz sich gegenwärtig auf der akademischen Kunstausstellung befindet.

* **Im Wiener Künstlerhause** sahen wir kürzlich drei Porträts (zwei männliche und ein weibliches) von R. Ernst, einem talentvollen jungen Wiener Künstler, Schüler Feuerbach's, welcher seit einigen Jahren in Paris lebt und sich schöner Erfolge rühmen darf. Er ist ein Sohn des früheren Wiener Dombaumeisters. Die Porträts werden als sehr ähnlich bezeichnet und sind außerordentlich wirkungsvoll gemalt, wenn auch von einem etwas nüchternen Realismus, der uns indessen immer lieber ist als fade Süßlichkeit und Unnatur. — Die Wiener Künstlergenossenschaft bereitet für die nächste Wintersaison eine historische Porträt-Ausstellung vor, welche interessant zu werden verspricht.

R. **Münchener Kunstverein.** Freunde der Landschaftsmalerei großen Stils konnten sich hier kürzlich an einer größeren Anzahl von Studien aus Italien und Griechenland von dem am 1. Mai d. J. verstorbenen Meister Ernst Willers erfreuen, die in ihrer breiten Gliederung und dem mächtigen Aufbau an eine halbvergessene Kunstrichtung vergangener Tage zurückerinnerten. Ferdinand Knab, der Meister der Farbe, zeigte sich uns in einem für einen Münchener Gewerksmeister, der seinen Namen nicht genannt wissen will, bestimmten Deckenbild als genialer Architekturzeichner. — Zu den besten Bauten der neuesten Periode gehört das von der Presse bereits vielfach besprochene Café und Hôtel garni Roth am Kostthorplatz nächst der Maximiliansstraße, das der Maurermeister Roth nach den Entwürfen des jungen hochbegabten Architekten Otto Marbaise ausgeführt, wobei er sich aber verschiedene namhafte Abänderungen — nicht zum Gewinne des stattlichen Baues — erlaubt hat. Unverändert blieben der rein architektonische Theil der Façade, die beiden Säle im ersten und zweiten Stock (Erdgeschoß und Belletage), die Luftheizungs- und die Ventilations-Einrichtungen. Nun hat der genannte Künstler das Projekt eines großen Neubaues an der Mars- und Dachauerstraße ausgestellt, an welchem nur das eine zu bedauern ist, daß es nicht zur Ausführung gelangt. Auch dieses Projekt ist, wie das des Café und der beiden Wohnhäuser Roth am Kostthorplatz und an der Neuthurmstraße, im Stil der deutschen Renaissance gehalten und bekundet neuerlich die ungewöhnliche Begabung des Künstlers. — Von Philipp Roth, einem unserer tüchtigsten Landschafter, sah man auch wieder ein köstliches Bildchen, das merkwürdiger Weise vom Schiedsgericht abgelehnt wurde.

Das Germanische Museum in Nürnberg hat laut der Chronik für Juni-Juli wieder eine bedeutende Förderung zu verzeichnen. Das königlich bayerische Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten hat nämlich nach erfolgter Allerhöchster Genehmigung angeordnet, daß die jetzt in der Morizkapelle zu Nürnberg aufbewahrte Gemäldesammlung dem Museum übergeben werde, um, vereinigt mit den in dem letzteren vorhandenen Gemäldebeständen, eine größere würdige Gemäldesammlung zu bilden. Die Uebergabe soll erfolgen, sobald die nöthigen Räumlichkeiten hergerichtet sein werden. Die von der Stadt Miltenberg dem Museum zum Geschenk gemachte „Heunensäule" ist nach Ueberwindung großer Schwierigkeiten wohlbehalten eingetroffen. Für den Eisenbahntransport des schweren Steins war ein eigens konstruirter Wagen nöthig gewesen. Den Stiftern von Gipsabgüssen hat sich die Stadt Schwäbisch-Gmünd angeschlossen, die eine Anzahl der interessantesten Skulpturen ihrer romanischen St. Johanniskirche abformen läßt. Den Städten, welche gemeinsam die Kosten für einen Saal im Museum aufzubringen gedenken, sind neuerdings Darmstadt, Stendal und Wolfenbüttel beigetreten, den thüringischen Geschlechtern, welche eine Reihe gemalter Fenster stiften, Herr v. Tettenborn in Reichenbach bei Wriezen.

c. **Der Dresdener Galerie** wurde kürzlich ein Werk des Thomas de Keyser einverleibt, wodurch, da der Meister bis jetzt in der Sammlung noch nicht vertreten war, wiederum eine Lücke derselben ausgefüllt ist. In stattlicher Anordnung führt das Bild zwei Reiter in einer Landschaft vor, einen hohen Offizier der flandrischen Armee (vielleicht den jüngeren Don Juan d'Austria, den natürlichen Sohn Philipp's IV.) und dessen Ordonnanz. Beide Reiter sitzen prächtig zu Pferde. Die Köpfe, das malerische Kostüm, Alles ist mit großer Sorgfalt und Feinheit, wie mit lebensvoller Wahrheit in einem warmen, satten Tone durchgeführt. Das Bild, welches charakteristisch für den Meister und noch wohlerhalten ist, stammt, der darauf befindlichen Bezeichnung nach, aus dem Jahre 1661. — Auch die Abtheilung moderner Meister ist durch einige, auf der diesjährigen akademischen Kunstausstellung in Dresden angekaufte Gemälde bereichert worden. Zunächst durch eine größere Darstellung aus Dante's Purgatorio von Theodor Grosse: eine Arbeit, welche die hervorragendste Erscheinung der genannten Ausstellung bildete und als solche auch in einem Ausstellungsbericht, in Nr. 41 der Kunst-Chronik, besprochen worden ist. Das Bild wurde für 21,000 Mk., theils aus den Fonds der k. Sammlungen, theils aus den Kapitalzinsen der Pröll-Heuerstiftung erworben. Die Zinsen dieser im vorigen Jahre begründeten Stiftung, bestimmt zum Ankaufe insbesondere „solcher Oelgemälde deutscher lebender vorzüglicher Künstler, die auf hiesigen akademischen Kunstausstellungen zur Anschauung und Geltung gelangen und sich zur Aufnahme in die k. Gemälde-Galerie eignen", kamen dabei zum ersten Male zur Verwendung. Dieselben betrugen in diesem Jahre 17,000 Mk., wovon 13,000 Mk. mit zum Ankauf des Grosse'schen Bildes verwendet, während die noch verbleibenden 4000 Mk. zum Ankauf eines frisch und lebendig gemalten Jagdstückes von G. v. Maffei in München ausgegeben worden sind. Dasselbe stellt ein von zwei Hunden verfolgtes, angeschossenes Reh dar. Außerdem wurde auf der letzten Ausstellung, aus den Fonds der k. Sammlungen, für die Galerie noch ein Bild von Paul Kießling angekauft. Es ist ein reizendes Kinderköpfchen, das in seiner naturwahren Durchführung den namentlich als Porträtmaler geschätzten Künstler trefflich repräsentirt.

Ausstellung der Werke von Emil Wauters in Brüssel. Emil Wauters, welcher sich der historischen Ausstellung der belgischen Kunst im Palaste der schönen Künste bei Gelegenheit der nationalen Fest- und Freudentage fern hielt, veranstaltete während der Dauer der letzteren eine 46 Nummern zählende Separat-Ausstellung seiner Werke in seinem Atelier, Rue Froissard, und lud Kunstgenossen und Freunde zum Besuche derselben ein. Es war dem Künstler darum zu thun, seine große Vielseitigkeit als Architektur-, Historien- und Porträt-, Oel- und Aquarellmaler und außerdem eine wohlgeordnete chronologische Uebersicht seiner künstlerischen Leistungen von 1868 bis auf die Gegenwart vor Augen zu führen. Es sind überwiegend aus dem Privatbesitze hergeliehene Studien und Skizzen, sowie Reduktionen seiner gewaltigen Geschichtsbilder, aber der Schwerpunkt liegt in den sonst der Oeffentlichkeit entzogenen Porträts, unter denen freilich gar manches bereits von den Ausstellungen in Wien, Paris, München und Berlin her Rang und Würden in der Kunstwelt besitzt. Seit den während seines römischen Aufenthaltes 1868 vollendeten Charakterköpfen des „Bettlers" und der „Alten von Anticoli" hat Wauters' wachsendes Talent manche Wandlung erfahren; seine Zeichnung ist tadellos,

seine Pinselführung kräftig und sorgfältig zugleich, aber dabei giebt er eine ausgesprochene Vorliebe für gelbliche Fleischtöne kund, die zur Manier zu werden und auf die Dauer monoton zu wirken droht. Unter den übrigen italienischen Erinnerungen zeichnen sich ein „Kapuzinerbegräbniß zu Rom“, ein Einblick in den „Klosterhof von San Giovanni“ daselbst und zwei Ansichten der Markuskirche zu Venedig aus. Die Serie der Geschichtsbilder umfaßt eine Skizze zu dem gefeierten Gemälde: „Maria von Burgund Gnade erflehend für ihre Räthe Hugonet und Humbercourt“, eine Reduktion des „Wahnsinns von Hugo van der Goes“ und zwei durch höchst interessante Studienköpfe ergänzte Skizzen zu den die Löwentreppe des Brüsseler Rathhauses schmückenden Gemälden von 1874: „Maria von Burgund, schwört die Gemeinde-Privilegien Brüssels zu achten“ und „Johann IV. und die Brüsseler Gewerbe“. Das letztgenannte ist von nicht weniger als acht ausdrucksvollen Studien- und Charakterköpfen begleitet. Zwei zierliche, 1876 und 1878 vollendete Pendants, ein Edelmann des 16. und einer des 17. Jahrhunderts, sind Eigenthum des Grafen von Flandern. Das bereits in Paris und München ausgestellte, 1875 gemalte Knabenporträt des jugendlichen Sohnes des ebenso kunstsinnigen wie freigebigen Sammlers Somzée, dessen bemerkenswerth namhafte Beiträge ganze Kabinette des Pavillons der kunstgewerblichen Alterthümer auf dem Champs des Manoeuvres füllen, fand sich, begleitet von zwei anderen neueren Familienporträts, wieder ein. Das große, 1880 gemalte Porträt der in lichtblaue Seide und Spitzen gekleideten, am Klavier stehenden Frau Somzée, einer anmuthigen aristokratischen Erscheinung, erhielt den Ehrenplatz unter den zu beiden Seiten von ihm im Halbkreise aufgestellten Gemälden. Der jugendliche Herr G. Somzée, wohl ihr ältester Sohn, gab Wauters Veranlassung zu einem seiner gelungensten Porträts auf landschaftlichem Hintergrunde, in der Weise, wie die altflandrischen Meister Knaben- und Jünglingsbilder zu gruppiren pflegten. Die schottische Mütze zum leichten Gruße in der Hand, sitzt er auf seinem Pony am Meeresufer, und sein Hund präsentirt ihm eben die Reitpeitsche. Das keck und fröhlich mit genialer Beherrschung der Technik ausgeführte, schon von früher bekannte Porträt der Frau Judic als Niniche schien mit seinem bunten Farbenreichthum so recht berufen, dem ernst gehaltenen Porträt der Frau Somzée zum Relief zu dienen. Männliche und weibliche Brustbilder, fast lauter Erzeugnisse von 1879 und 1880, reihen sich an. — „Ein Kirchenschweizer“, Aquarell, imponirt durch die mit köstlichem Humor dem Leben abgelauschte steife Grandezza. — Um die Lücken, welche die Ausstellung bot, einigermaßen auszugleichen, waren an Stelle der fehlenden Gemälde große Photographien ausgestellt, sodaß sich die ganze Kunstthätigkeit des Meisters klar überschauen ließ. H. B.

Vermischte Nachrichten.

⁂ **Künstlerisches aus Galizien.** Die durch die großen Herbstmanöver veranlaßte Reise S. Maj. des Kaisers Franz Josef nach Galizien hat zu mehreren beachtenswerthen Kundgebungen geführt, von denen die Kunst-Chronik Notiz nehmen muß. In Krakau, wo dem Monarchen ein glänzender Empfang bereitet wurde, trug man dem Kaiser den lange gehegten Wunsch nach Wiederherstellung des alten Königsschlosses auf dem Wawel vor. Der Kaiser genehmigte denselben und erklärte zugleich, für die Ausführung des Werkes selbst Sorge tragen zu wollen. Jan Matejko, bekanntlich Direktor der Krakauer Kunstschule, dessen Atelier der Monarch mit einem Besuche beehrte, hat demselben sein neuestes Werk zum Geschenke gemacht. — In Lemberg, wo die Huldigungen ebenfalls höchst begeisterte waren, besuchte der Kaiser u. A. das großartig angelegte Dzieduszycki'sche Museum, eine von dem Grafen Wladimir Dzieduszycki ganz aus eigenen Mitteln in's Leben gerufene und seit dreißig Jahren eifrig gepflegte Anstalt, welche berufen ist, die gesammte Kultur des Landes in Sammlungen und Darstellungen zu repräsentiren. Außer werthvollen naturhistorischen Sammlungen enthält das Museum auch eine prähistorische Abtheilung, ferner ethnographische, kunstgewerbliche und künstlerische Gegenstände aller Art, u. A. den in Galizien vor einigen Jahren gefundenen Goldschatz. Dieses Museum wurde aus Anlaß des Kaiserbesuches von seinem hochherzigen Gründer dem Lande geschenkt und wird von nun an den Namen Franz-Josefs-Museum führen.

c. **Dresden.** Die zehnjährige Wiederkehr des Schlachttages von Sedan gestaltete sich in unserer Stadt zu einer glänzenden Feier und zwar insbesondere durch die Inauguration des Siegesdenkmals, welche am 1. Sept. zur Vorfeier jenes denkwürdigen Tages stattfand. Se. Maj. der König und der Königl. Hof, die Behörden, Militärvereine wie zahlreiche andere Korporationen wohnten dem Akte bei, und mit beifälligster Freude wurde das Denkmal begrüßt, als nach der Weiherede des Oberbürgermeisters die Hülle fiel und dasselbe sich den Blicken darbot. Das Monument, ein treffliches Werk Robert Henze's, hat in diesem Blatte mehrmals und noch kürzlich in Nr. 38 der Kunst-Chronik, eingehende und anerkennende Besprechung gefunden; es erübrigt daher nur noch, nachdem es am Orte seiner Bestimmung aufgestellt, die glückliche Wirkung des gelungenen Werkes zu konstatiren. In der Mitte des Altmarkts sich erhebend, belebt es diesen großen, schönen Platz in anmuthigster Weise. — Noch ist unlängst ein zweites kleineres derartiges Monument aus hiesigen Künstlerwerkstätten hervorgegangen, ein Siegesdenkmal für die Stadt Altona, mit dessen Ausführung der Bildhauer H. Möller betraut war. Das Denkmal stellt, in lebensgroßen Figuren, einen Krieger dar, welcher, tödtlich verwundet, die Fahne fest umschlungen haltend, auf einem Kanonenlauf zusammensinkt, während hinter dem Sterbenden die Siegesgöttin mit dem Palmzweig und dem Lorbeerkranz erscheint und sich mild zu ihm nieder neigt. Der Guß ist durch die hiesige Erzgießerei von A. Bierling besorgt worden, in deren Räumen die Arbeit vor ihrem Abgange nach Altona einige Tage ausgestellt war. — Auch das Braunschweiger Siegesdenkmal geht seiner Vollendung entgegen. Kürzlich wurden von hier die letzten Modelltheile an die bekannte Gußstätte von Howald in Braunschweig abgeliefert. Bekanntlich war A. Breymann mit der Projektion und Ausführung des Denkmals beauftragt; nach dem Tode dieses Künstlers übernahm ein Freund desselben, der hiesige Bildhauer R. Diez, die Fertigstellung des Modells. Die Namen dieser beiden begabten Künstler bürgen dafür, daß der genannten Stadt in dem Werke ein würdiger monumentaler Schmuck erwächst.

Für den Ausbau des zweiten Thurmes des Straßburger Münsters giebt sich neuerdings eine lebhafte Agitation kund, der sich u. a. auch die Kölnische Zeitung angenommen hat. Der Wunsch, sagt das rheinische Blatt, liegt sehr nahe, daß der Vollendung des Kölner Wunderbaues auch die des Straßburger folge, die ja eine bei weitem nicht so übergroße Aufgabe ist, wenn sie auch ihre eigenthümlichen Schwierigkeiten hat. Wir erinnern uns, daß schon bald nach dem Jahre 1870 ein alter Kunstfreund in Köln uns sagte, man solle doch, so bald unser Dom vollendet sei, sofort mit allen Baukräften nach Straßburg übersiedeln und dort fortarbeiten. Dieses ist denn auch ein Theil des Vorschlages, den wir befürworten. Es hat sich am Kölner Dombau eine Schule des gothischen Stils ausgebildet, wie sie an keinem anderen Orte eine günstigere Gelegenheit finden konnte. Es sind dadurch auch Werkmeister und Werkleute erzogen worden, die mit der ganzen Technik des gothischen Baues vertraut und darin geübt sind; es ist eine vollständige Bauhütte von Meistern und Gesellen entstanden, wie sie besser nicht gefunden werden kann, und diese Bauhütte würde mit Freuden an gleich edlem Werke weiterarbeiten. Aber noch mehr! Warum sollten nicht die Beiträge, welche für den Dombau so bereitwillig geflossen sind, dem zweiten schönen und ebenso patriotischen Zwecke zugewandt werden? Warum sollte nicht der Kölner Dombauverein, der so vieles gethan, sich in einen gleichen Verein für den Straßburger Münster umwandeln und in dieser Weise fortleben, und ebenso die anderen Dombauvereine, welche Beiträge geliefert haben? Wir glauben, es bedarf dazu nur der ersten Anregung. Warum sollte nicht auch die Dombaulotterie, ohne deren Einnahmen wir mit unseren Thurmbauten vielleicht nie fertig geworden wären, in gleicher Weise zu Gunsten des Straßburger Baues fortbestehen? Ihr Wegfall würde von Vielen schmerzlich empfunden werden, denn sie hat Jahr auf Jahr unseren Künstlern hübsche Summen eingebracht und wohl niemand hat sich durch den Ankauf ihrer Loose geschädigt. Wir

zweifeln auch gar nicht daran, daß der Kaiser die Beiträge zum Dombau, ohne welche an den Ausbau desselben nicht gedacht werden konnte, dem Münsterbau mit gleicher Huld gewähren wird. So wäre denn alles, was den Kölner Bau ermöglicht hat, dem Straßburger zuzuwenden und mit den gleichen Mitteln würde in gleicher Weise noch einmal das schöne Ziel erreicht werden. Es wäre eine große Leistung des deutschen Volkes, wenn es in dem wiedererworbenen Theil des Vaterlandes durch ein großes friedliches Werk unserer Zeit ein unvergängliches Denkmal setzen und den Bau vollenden konnte, zu dessen Vollendung Jahrhunderte nicht im Stande waren.

* **Spinoza-Denkmal im Haag.** Am 14. September fand im Haag, im Beisein des Kronprinzen von Holland und von etwa hundert Ehrengästen, die Enthüllung der Statue des großen Philosophen und deren Uebergabe in das Eigenthum der Stadt Haag unter würdigen Feierlichkeiten statt. Unter den fremden Festgästen war auch Berthold Auerbach. Die Statue ist das Werk des Bildhauers Hexamer, eines Schülers von Dumont. Spinoza ist sitzend dargestellt, im Kostüme seiner Zeit; in der an die Wange gelegten Rechten hält er einen Griffel. Den Guß besorgte Thiebaut. Der Sockel aus rothem polirten Granit trägt die einfache Inschrift: „Spinoza“.

* **Thiers-Denkmal.** Am 19. September wurde zu Saint-Germain en Laye, wo der berühmte französische Gelehrte und Staatsmann vor drei Jahren das Zeitliche segnete, die seinem Andenken gewidmete Statue, das Werk des berühmten Pariser Bildhauers Antonin Mercié, feierlich enthüllt. Thiers ist sitzend dargestellt, über eine auf seinem linken Knie liegende Landkarte gebeugt, und den Finger auf „Belfort“ legend. Inschriften an den vier Seiten des Sockels bezeichnen die Hauptmomente in dem Leben und der Thätigkeit des Gefeierten. Dem Werke wird charakteristische Auffassung der Persönlichkeit und feine realistische Durchführung nachgerühmt.

Skulpturenfund auf Cypern. Man schreibt aus Larnaka: „Beim Suchen nach Bausteinen fanden vor einigen Wochen Arbeiter in Larnaka-Scala eine 80 Centim. hohe Skulptur, die durch den Adel der Konception und die meisterhafte Behandlung des Stoffes in eine Reihe mit den hervorragendsten Denkmälern altgriechischer Kunst gestellt zu werden verdient. Das Werk stellt eine Jungfrau dar, die sich mit ihrem linken Arm an die Göttin Aphrodite lehnt. Der Körper ist mit dem Doppelchiton bedeckt, während die Statuette der Göttin mit dem Himation bekleidet ist und eine Thurmkrone auf dem Haupte trägt. Die Figuren sind aus pentelischem Marmor und bis auf die fehlenden Hände ausgezeichnet erhalten.“

Der Umbau der Tells-Kapelle auf der berühmten Platte am Vierwaldstättersee ist vor einigen Wochen vollendet worden, und die Restauration der Wandgemälde macht rasche Fortschritte. Mit dieser Arbeit ist Herr Ernst Stückelberg aus Basel betraut worden. Vier Scenen sollen auf dreien der Wände dargestellt werden. Auf die Wand, welche nach Brunnen sieht, kommt das Bild Tell's, wie er den Apfel von seines Kindes Haupt schießt, auf die nach Fluelen gewendete Wand der Schwur der drei Schweizer auf der Rütli-Au; die nach Banen blickende Mittelwand erhält zwei Scenen, nämlich den Tellssprung aus Geßler's Boot und den Tod des österreichischen Vogts in der „hohlen Gasse“. Die Apfelschußscene stellt Altdorf dar, wie es zu Beginn des 14. Jahrhunderts gewesen. Die Kostüme werden der Periode entsprechen. Die Gruppirung wird größtentheils dem Schiller'schen Schauspiel folgen.

In Metapont (Torremare), welches bereits durch die Ruinen eines dorischen Tempels, die vom Volke Tavola de' Paladini genannt werden, für den Reisenden und Archäologen vom höchsten Interesse ist, wurden kürzlich, wie die „Augsb. Allg. Ztg.“ meldet, die Ueberreste eines zweiten alten Tempels entdeckt: „Eine ersichtlich künstliche, beträchtliche Bodenerhöhung, nordöstlich von der Station, wo vor nicht langer Zeit die Masseria di Sansone erbaut worden ist, sowie gelegentlich dort an den Tag gekommene Säulentrommeln und sonstige Baustücke hatten die Vermuthung nahegelegt, daß hier die Trümmer irgend eines großen öffentlichen Gebäudes unter der Erde ruhten. Die daraufhin kürzlich vorgenommene Ausgrabung hat diese Vermuthung vollständig bestätigt und zur Entdeckung bedeutender Ueberreste eines zweiten alten Tempels geführt. So viel ist wahrzunehmen, daß der Tempel in seinem Stil dem des anderen, längst bekannten im höchsten Maße ähnelt und also auch etwa der gleichen Epoche, dem sechsten Jahrhundert vor Christo, seine Entstehung verdankt. Seine Säulen zeigen die gleichen kräftigen Verhältnisse, haben dieselben stark über den Schaft ausladenden alterthümlichen Kapitäle, ja letztere theilen sogar kleine Eigenthümlichkeiten mit denen des anderen Tempels. Bei beiden ruhen die Säulen auf einem Stylobat von fünf Schichten. Auch das Material ist, wie leicht begreiflich, dasselbe. Nur war der neu gefundene Tempel viel größer als der andere. Auf dem bisher bloßgelegten Terrain, das 41 m. in die Länge und 31 m in die Breite mißt, zählte ich etwa 45 Säulentrommeln und 22 Kapitäle. Von allen Säulen befinden sich wenigstens die untersten, je eine oder zwei Trommeln, noch an Ort und Stelle. Sie waren mit feinem weißen Stuck überzogen, der sich an einigen Trommeln noch ganz vorzüglich erhalten hat. Wenn nicht Alles trügt, so dürfte mehr als die Hälfte des Tempelareals noch unter der Erde stecken. Ich bemerke noch, daß die Stätte des Tempels speziell den Namen „Bosco di San Vito“ trägt. Sie ist von der Tavola de' Paladini gewiß mehr als 1½ Stunden entfernt; man kann sich danach eine Vorstellung bilden von der gewaltigen Ausdehnung der alten Stadt. Bei der Ausgrabung war nun auch eine ganze Reihe mehr oder minder wichtiger Funde gemacht worden, so besonders eine große Menge von Terrakotta-Stücken. Diese zeigen meist nur die rothe Farbe der gebrannten Erde, doch sind auch mehrere kolorirte gefunden worden, wie man solche aus Athen, Tegea, Olympia, Syrakus, Palermo und sonst bereits kennt. Außerdem sind Terrakotta-Figuren, Fragmente von Bronzen, Münzen u. dgl. m. in größerer oder geringerer Anzahl zu Tage gekommen. Von besonderer Wichtigkeit ist eine dreizeilige, in der dritten Zeile linksläufig geschriebene, alterthümliche Inschrift, derzufolge der Tempel dem Apollo geweiht gewesen zu sein scheint. Sämmtliche Gegenstände wurden bisher in der schon genannten Masseria di Sansone aufbewahrt, man hat aber jetzt den Plan gefaßt, sie in ein unmittelbar bei der Station zu errichtendes kleines Museum überzuführen.“

* **Kloster Maulbronn**, eine der Perlen unter den Denkmälern des schönen Schwabenlandes, wurde in den letzten Jahren unter Leitung des Oberbauraths v. Landauer einer weitgreifenden Restauration unterzogen. Man schreibt darüber der Wien. Allg. Zeitg.: „Zunächst wurden in der Sommerkirche sämmtliche Chorstühle einschließlich des Abtstuhles restaurirt und im Hauptschiffe neue farbige Fenster eingesetzt. Hauptsächlich aber wurden zwei große Wandgemälde, das eine die Anbetung der drei Könige aus dem Morgenlande, das andere die Stiftung der Kirche durch Walther von Lomersheim und Bischof Günther von Speyer darstellend, wieder aufgefrischt, eine Aufgabe, die der Historienmaler C. Schmidt, Professor an der Kunstschule in Stuttgart, mit feinem künstlerischen Verständniß löste, so daß die auf den nackten Stein aufgetragenen Gemälde, welche aus dem vierzehnten Jahrhunderte stammen, in alter historischer Treue und Farbenpracht hergestellt sind. — Die Brunnen-Kapelle, ein durch zierliche gothische Formen anmuthender Bau, hat durch einen alten hochinteressanten Brunnen, der eine zeitlang entfernt war, wieder einen großen Anziehungspunkt erhalten. Durch eine hergestellte Wasserleitung stürzt aus einem Bleithürmchen mit gothischen Fensterchen das Wasser durch sechs Oeffnungen in eine bronzene, aus dem fünfzehnten Jahrhunderte herrührende Schale. Die Schale ruht auf einem neuen steinernen Postamente mit zierlich ausgehauenem Blätterkranze. Von der bronzenen Schale stürzt das Wasser durch acht Löwenköpfe in eine neue steinerne, und von hier wieder durch eine gleiche Zahl in Stein gehauener Löwenköpfe in die untere Steinschale, die einen Durchmesser von fast 3½ m. hat.“

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 9.

Das neuhergestellte grosse Jüngste Gericht im Münster zu Ulm, von H. Merz. Ein neuer Vorposten evangelisch kirchlicher Kunst, von E. Beck.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 3.
Die ältesten Ansichten der Habsburg, von A. L. v. Ebengreuth. (Mit Abbild. — Holzkirchen in den Karpathen, von V. Myskovsky. (Mit Abbild.) — Bericht über römische Alterthümer im V. O. W. W., von A. Dungl. – Zur Geschichte der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer in der k. k. Burg zu Grätz, von J. Wastler. — Altdeutsche Bilder aus der v. Vintler'schen Galerie in Bruneck, von G. Dahlke. (Mit Abbild.) — Reise-Notizen über Denkmale in Steiermark und Kärnten, von Dr. K. Lind. (Mit Abbild.) — Die Stadtpfarrkirche in Pettau, von H. Petschnig. (Mit Abbild.) — Römische Grabsteine aus Carnuntum und Celeia, von Dr. Fr. Kenner. (Mit Abbild.)

The American Art Review. No. 10.
R. Swain Gifford, N. A., von S. R. Koehler. (Mit Abbild. — The public and private collections of the United Staates: the collection of Mr. S. A. Coale, jr., St. Louis, von W. R. Hodges. (Mit Abbild.) — The works of American etchers: J. Henry Hill, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — The history of wood-engraving in America, von W. J. Linton (Mit Abbild.) — The victory of Samothrake, von Ch. C. Perkins. (Mit Abbild.) — The twenty-second exhibition of the Boston Art-Club, von Lathrop. (Mit Abbild.) — The first exhibition of St. Botolph-Club, Boston, von Lathrop. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. No. 8.
Buen Retiro und Alcora. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Emaillirter Thonkrug, Spitzenkragen, Salontisch, Wandlampe, Standuhr, Pokal

Gazette des Beaux-arts. No. 279.
L'ar du moyen-age dans la pouille, von F. Lenormant. (Mit Abbild.) — Le portrait de Léon XIII, par M. Gaillard, von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Eugène Fromentin, peintre et écrivain, von Louis Gonse. Antiquités et curiosités de la ville de Sens, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — Les dessins d'ornament au Musée des arts décoratifs, von Cl. de Ris. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de Viollet-Le-Duc, von P. Gout. (Mit Abbild.) — Monuments de l'art antique, von L. Gonse. — Exposition d'art rétrospectif au Mans, von T. Abraham. (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

Rudolph Meyer, Dresden. Sammlung von Aquarell- und anderen Originalzeichnungen meist neuerer Meister, Oelgemälden, Skizzen, Kupferstichen, Radirungen etc. zum grössten Theil aus dem Nachlass des verstorbenen Herrn Otto Böhme und einiger Anderer. Versteigerung am 18. Oktober 1880. (550 Nummern).

Inserate.

Bekanntmachung,

die Ausstellungen der Kunstvereine

zu

Danzig, Königsberg in Pr., Stettin und Breslau

und der damit verbundenen Kunstvereine

zu

Elbing und Görlitz

in den Jahren 1880/81 betreffend.

Die Kunstvereine zu **Danzig, Königsberg in Pr., Stettin** und **Breslau**, welchen sich in naher Gemeinschaft die Kunstvereine zu Elbing und Görlitz angeschlossen haben, werden wiederum in der Zeit **vom 1. Dezember 1880** bis **Mitte August 1881** nach der oben angegebenen Reihenfolge der Städte unmittelbar auf einander stattfindende Kunstausstellungen veranstalten.

Den geehrten Künstlern, welche die Ausstellungen mit ihren Werken zu beschicken geneigt sind, werden folgende Bedingungen zur gefälligen Beachtung empfohlen:

1) Alle an die Kunstvereine zu richtende Schreiben sind zu frankiren

2) In Ermangelung einer bei Uebersendung der Kunstwerke ausdrücklich ausgesprochenen entgegengesetzten Bestimmung gilt als Regel, daß die zu den Ausstellungen gegebenen Sachen den Cyklus vollständig durchlaufen, daher denn auch keine der oben bezeichneten Reihenfolge der Ausstellungen widersprechende Anordnung zu berücksichtigen möglich bleiben wird. Die Ausstellungen beginnen

   in Danzig . . . . . den **1. Dezember** 1880
   „ Königsberg . . . „ **2. Februar** 1881
   „ Stettin und Elbing . **22. März** 1881
   „ Breslau . . . . . **Anfang Mai** 1881, und schließt sich an letztere die Ausstellung zu Görlitz, welche Mitte **August endigt.**

   Die zu diesen Ausstellungen bestimmten Gemälde sind daher einzusenden:
   An den Inspektor der Königl. Akademie in Berlin bis zum **15. November 1880**, oder spätestens an den Kunstverein in Danzig bis zum **25. November 1880**, an den Kunstverein in Königsberg bis zum **28. Januar 1881**, an den Kunstverein in Stettin bis zum **13. März 1881**, an den Kunstverein zu Breslau dürfen dagegen Einsendungen ohne besondere Rückfrage bei demselben nicht mehr erfolgen.

3) Die Gemälde müssen unumgänglich an die sie enthaltenden Kisten mit Schrauben befestigt, die Kisten aber nicht nur zugeschraubt, sondern auch über den Fugen mit starkem Papier verklebt werden. – Bei solchen Bildern, welche an den Deckeln oder den Seitenwänden der Kisten zur Raumersparung mit Schrauben befestigt werden, ist es durchaus erforderlich, dieselben noch außerdem durch Kreuzgurte gegen das Herabfallen zu sichern. Bei Sammelkisten soll außer den am Deckel und Boden angeschraubten Bildern höchstens noch eine Zwischenschicht zulässig sein. Unnöthiges Gewicht, also zu schwere Rahmen und Kisten, ist zu vermeiden, dessen ohngeachtet aber muß die Kiste stark genug sein, um nicht eingedrückt zu werden.

   Ein Zettel mit Angabe des Malers, des äußersten Preises oder Werthes und des dargestellten Gegenstandes, welcher bei Landschaften und Genrebildern mit besonderer Genauigkeit anzugeben sein wird, ist an den Blendrahmen oder an der Rückseite des Hauptrahmens der Gemälde zu befestigen. – Wo diese Vorschrift nicht beachtet wird, trägt der Uebersender jeden Nachtheil, der durch etwaige Beschädigung oder Verwechselung geschehen könnte.

4) Kopien bleiben unbedingt von den Ausstellungen ausgeschlossen.
Gemälde, welche schon in einer früheren Ausstellung der östlichen Kunstvereine sich befunden haben, werden nicht zum zweiten Male angenommen, vielmehr dem Einsender, unter Nachnahme der Kosten der zweiten Einsendung, auf seine Kosten zurückgeschickt.

5) Die Frachtkosten bezahlt der die Kunstwerke empfangende Verein, jedoch mit Ausnahme der Postsendungen, welche letztere nur portofrei angenommen werden. **Nachnahmen für Kisten, Verpackung, Versicherung und sonstige Spesen werden unbedingt nicht vergütigt, eben so wenig die Kosten für Lokaltransport.** Kunstwerke, welche mit solchen Nachnahmen belastet ankommen, werden nicht eher zur Ausstellung zugelassen, bis diese Auslagen dem betreffenden Verein vergütigt sind. Erfolgt die Erstattung dieser Kosten nicht umgehend, so werden die Sendungen unter Nachnahme aller Kosten zurückgesendet. Bei Sendungen, die als Eilgut eingehen, trägt der Absender die Hälfte der Frachtkosten, vorausgesetzt, daß nicht von dem betreffenden Vereine für solche Sendungen die Uebernahme der ganzen Kosten ausdrücklich in Aussicht gestellt worden ist.

6) Dem betheiligten Vereine muß vor der Absendung der Kunstwerke durch Fracht davon durch die Post eine kurze Benachrichtigung mit Angabe der Größe der Kunstwerke und der Signatur der Kiste dergestalt zeitig gegeben werden, daß nach dem gewöhnlichen Postenlaufe noch hinreichende Zeit für den betheiligten Verein bleibt, um die zur Sache gehörigen Verfügungen zu treffen.

7) Künstler und Privatpersonen, die von den Vereinen nicht aufgefordert sind, müssen sich wegen der Uebersendung zuvörderst an dieselben wenden; alle direkten Sendungen ohne diese Vermittelung gehen auf Kosten der Herren Einsender.

8) Die östlichen Kunstvereine verpflichten sich, die Kunstwerke sowohl auf dem Transport als während der Ausstellungen nach dem von dem Eigenthümer angegebenen Werthe gegen Feuersgefahr zu versichern und im Falle eines Unglücks den Künstlern und Besitzern die eingehenden Versicherungssummen sofort auszuzahlen. Eine weitere Verpflichtung oder Gewährleistung wird von den Vereinen nicht übernommen.

9) Das Oeffnen und Schließen der Kisten erfolgt in Gegenwart eines Künstlers und zweier Vorstands- oder Vereinsmitglieder, als Urkundspersonen. Ueber etwa wahrgenommene Beschädigungen der verpackt gewesenen Kunstgegenstände wird ein besonderes Protokoll aufgenommen, von den Urkundspersonen unterzeichnet, und muß dieses der Zusender als Beweis gegen sich gelten lassen.

10) Der Ankauf der Kunstwerke wird dem betreffenden Künstler von demjenigen Einzelverein, bei welchem derselbe stattgehabt hat, sofort angezeigt und hiernächst auch von diesem alsbald oder gleich nach Beendigung der Ausstellung die Zahlung geleistet. **Den Künstlern ist es dagegen nicht gestattet, an den Orten der Ausstellung Privatverkäufe, sei es direkte oder durch Vermittler vornehmen zu lassen, indem das Verkaufsrecht der ausgestellten Kunstgegenstände lediglich nur den Vereinsvorständen zusteht.**

11) Die Rücksendung der eingesandten Kunstgegenstände erfolgt binnen 14 Tagen nach Beendigung der Ausstellung in Breslau. Da aber der Kunstverein zu Görlitz den verbundenen vier Vereinen sich in so fern angeschlossen hat, als derselbe den größten Theil der in Breslau befindlichen Bilder Anfangs Juli zu einer eigenen vierwöchentlichen Ausstellung erhält, so ist die Rücksendung der nicht angekauften Bilder erst im Allgemeinen Ende August zu erwarten. Nach Ablauf von 3 Monaten, von diesem Zeitpunkt an, hört für die Kunstvereine jede Haftung für nicht zurückerhaltene Gegenstände auf, daher denn etwaige Reklamationen in dieser Beziehung binnen der bezeichneten Frist angemeldet werden müssen.

Der Haupt-Geschäftsführer der östlichen Kunstvereine
Dr. v. Goßler,
Kanzler des Königreichs Preußen und
erster Präsident des Oberlandes-Gerichts zu Königsberg.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig.**

Anatomie für Künstler.

Kurzgefasste Anatomie, Mechanik und Proportionslehre des menschlichen Körpers
von Professor Dr. **August Froriep** in Tübingen.

*Mit 39 Tafeln Abbildungen in Holzschnitt und theilweise in Doppeldruck, gezeichnet vom Maler **Rich. Helmert.***

24 Bogen grösstes Lexikon-Oktav. Velinpapier. In Pappband *M* 10.—.
In elegantem Leinenband *M* 12.—.

Für Künstler und Kunstjünger ein wichtiges Lehrmittel zur Einführung in die anatomische Betrachtungsweise des menschlichen Körpers, ohne Zumuthung eines eingehenden Studiums.

Praktisch durch gedrängte Kürze, übersichtliche Ordnung und gemeinverständliche Darstellung bietet dieses Lehrbuch in Wort und Bild alles für das Verstehen der äusseren Form und die Bewegungen des Menschenkörpers Wesentliche.

Der handliche Gross-Oktavband umfasst zu gleichen Theilen den Text (Allgemeines, Kopf, Hals, Rumpf, obere und untere Gliedmassen. Proportionslehre) wie die Tafeln mit nebenstehenden Erklärungen (45 Figuren für Anatomie, 8 für Proportion).

Wissenschaftlicher Werth ist dadurch gewährleistet, dass der Text von einem tüchtigen Fachgelehrten abgefasst wurde, unter dessen Leitung und Kontrolle sämmtliche Zeichnungen direkt nach dem frischen Material der Anatomie treu ausgeführt und in Holzschnitt reproducirt wurden.

Die künstlerische Ausführung der Zeichnungen lag in den Händen eines mit dieser Materie durch Specialstudium vertrauten Malers, der Reproduktion durch Holzschnitt widmete J. G. Flegel die grösste Sorgfalt; der doppelte Farbendruck ward in der Officin der Verleger ausgeführt.

Durch das Zusammenwirken seitens der Wissenschaft und Kunst wird ein praktisches Lehrbuch geboten, das bisher von den Künstlern lebhaft vermisst wurde.

Verlag von Fr. Thiel in Leipzig.

Das Thierreich
im
Volksmunde.

Eine humoristische Naturgeschichte
von
Dr. W. Medicus.
Mit Initialen von H. Schlitt.

Gr. 8. 16 Bogen. Preis M. 4 geheftet.
Preis Mk. 5 gebunden.

Der Rheinische Kurier (No. 792 vom 12. Dez.) schreibt:
„Ein ganz originelles Buch, an dessen Material der Verfasser nicht weniger als 20 Jahre gesammelt hat. Jedes geflügelte Wort, welches nur in einer Beziehung zu einem Thiere steht, gelte es als Witz, als Schimpf oder als Lob, erfährt hier eine ausführliche Definition in ebenso geistreicher wie humoristischer Weise. Das Buch bietet einen unerschöpflichen Schatz geflügelter Worte und ist ein ehrendes Zeugniß deutscher Gründlichkeit und deutschen Sammelfleißes. Möge die Gunst des Publikums dem Verfasser ein Aequivalent seiner Mühen bieten."

Preis-Ausschreiben

für kunstgewerbliche Arbeiten.

Von den zufolge unseres Preis-Ausschreibens vom Januar d. J. eingegangenen Arbeiten hat das Preisgericht nur zwei eines Preises für würdig befunden, und zwar ist für den mit „Z. K. 15" bezeichneten **Kohlenkasten** ein II. Preis, für den mit „Glückauf" bezeichneten gußeisernen bronzirten **Regenschirmständer** ein III. Preis zuerkannt worden. Wie sich bei der Eröffnung der Begleitbriefe ergeben, ist ersterer von Herrn Schlossermeister **Ferd. Kayser** hier nach dem Entwurfe des Herrn Architekten **Zeissig** gefertigt, der Regenschirmständer aber aus dem vormal. Gräflich Einsiedel'schen Werke „Lauchhammer" hervorgegangen.

Die übrigen eingelieferten Gegenstände können vom 4. October d. J. an wieder abgeholt werden.

Wegen geringer Betheiligung an der Bewerbung wird jedoch das Preis-Ausschreiben hiermit **wiederholt.**

Die Arbeiten sind in der Zeit vom **6. bis 15. December** d. J. „an das Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig" einzuliefern. Die Gegenstände, für welche Ehrenpreise verwilligt werden, sind folgende:

1. Garnitur für Thür- und Fenster-Verschluß in Horn. Verkaufspreis 20 M.
2. Kohlenkasten für ein bürgerliches Wohnzimmer. Verkaufspreis 20 M.
3. Petroleum-Lampe mit Metallfuß. Verkaufspreis bis 30 M.
4. Schirmständer in beliebigem Material. Verkaufspreis bis 20 M.
5. Feuerzeug für schwedische Zündhölzer in Eisenguß. Verkaufspreis bis 8 M.
6. Bierseidel-Beschlag. Verkaufspreis bis 5 M.
7. Ofenschirm. Verkaufspreis bis 40 M.

Die näheren Bedingungen werden auf briefliche Anfrage von unserem Bureau, Thomaskirchhof 20, I, mitgetheilt. Ebenda sind Abdrucke von den oben erwähnten Urtheil des Preisgerichts unentgeltlich zu haben.

Kunstgewerbliche Vereine werden gebeten, der Sache ihr Interesse zuzuwenden.

Leipzig, im September 1880.

Der geschäftsführende Ausschuß des Kunstgewerbe-Museums
Dr. **Gensel**, Vors.

Pergamenische Ausgrabung.

Soeben ist erschienen und durch uns zu beziehen:

Weiblicher Ideal-Kopf

aus der pergamenischen Gigantomachie.

Büste, restaurirt von **Professor Reinhold Begas.**

Zu Zimmerschmuck geeignet.

Mit Büstenfuss gemessen 75 cm. h. Aus Elfenbein-Masse, Preis 45 M., aus Gyps 35 M., 33 cm. h. aus Elfenbein-Masse, 10 M.

Breslau, im October 1880.

Kohn & Hancke, Kunsthandlung.

Kohlschein's Stich nach Rafael's heiliger Caecilie.

Die vielen Anfragen wegen des Termins der Ausgabe dieses Blattes sowie des Preises der verschiedenen Druckgattungen veranlassen uns hiermit anzuzeigen, dass der Stich in mehreren Druckgattungen noch vor Weihnachten d. J. zur Ausgabe gelangt. In ca. 4 Wochen wird ein ausführlicher Prospectus ausgegeben, welcher allen Interessenten auf Wunsch franco zu Diensten steht.

Eine Subscriptionsliste steht jetzt schon zur Verfügung, und es werden Subscriptionen von jeder Kunsthandlung und von dem Unterzeichneten entgegengenommen.

Düsseldorf den 1. October 1880.

Eduard Schulte, Kunsthandlung.

Verlag von Paul Bette, Berlin.

Kaiser Wilhelm.

Brustbild vom 13. Februar 1880.
Nach der Natur gezeichnet
von
Anton von Werner.
Facsimiledruck: Folio à 2 Mark.
Größe I in Passepartout à 5 Mark.

Kunst-Auktion

in Rotterdam.

Van Hengel & Eeltjes in Rotterdam werden im Laufe des Monats October 1880 öffentlich versteigern:
Eine sehr reichhaltige und werthvolle Sammlung von:
Gemälden, Zeichnungen, Radirungen und Antiquitäten
aus dem Nachlasse
des Herrn **C. Ulrich.**

Der Katalog, enthaltend über 1500 Nummern, ist im Druck, und wird auf Verlangen gratis zugesandt. (2)

Dresdner Kunst-Auktion

von **Rud. Meyer.**

Circusstrasse 39, II. Et.

Den 18 October a. c **Versteigerung der Handzeichnungen, Aquarelle, Oelgemälde** etc. aus dem Nachlasse des **verst. Herrn Otto Böhme in Dresden.**

Cataloge versende auf Verlangen direct franco.

Für Kunstfreunde.

Der vollständige Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin,** (enthaltend moderne und classische Bilder, Pracht- und Gallerienwerke &c.) mit 4 Photographien nach Vautier, Schirmer, Savoldo, van Dyck ist durch jede Buchhandlung oder direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (1)

Nürnberger Kunstgießerei.

Anfertigung monumentaler Erz- u. Zinkgüsse. Billige Berechnung. Schönste Ausführung. Zu Kostenvoranschlägen stets gerne bereit. (9)

J. G. W. Stadelmann.

Soeben erschien:
Antiquarischer Bücher-Catalog No. 12:
Antike und moderne Kunst. Gratis u. franco.
Berlin, W. Französischestr. 33e.
Paul Lehmann,
Buchhandlung und Antiquariat.

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark.

Hierzu eine Beilage von J. P. Diehl in Darmstadt und eine desgl. von Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Kunst-Chronik 1880.

XV. Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Größere Aufsätze.

Korrespondenzen.

Kunstliteratur.

Kunstliterarische Notizen.

Kunsthandel.

Nekrologe und nekrologische Notizen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Kunsthistorisches.

Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

Personalnachrichten.

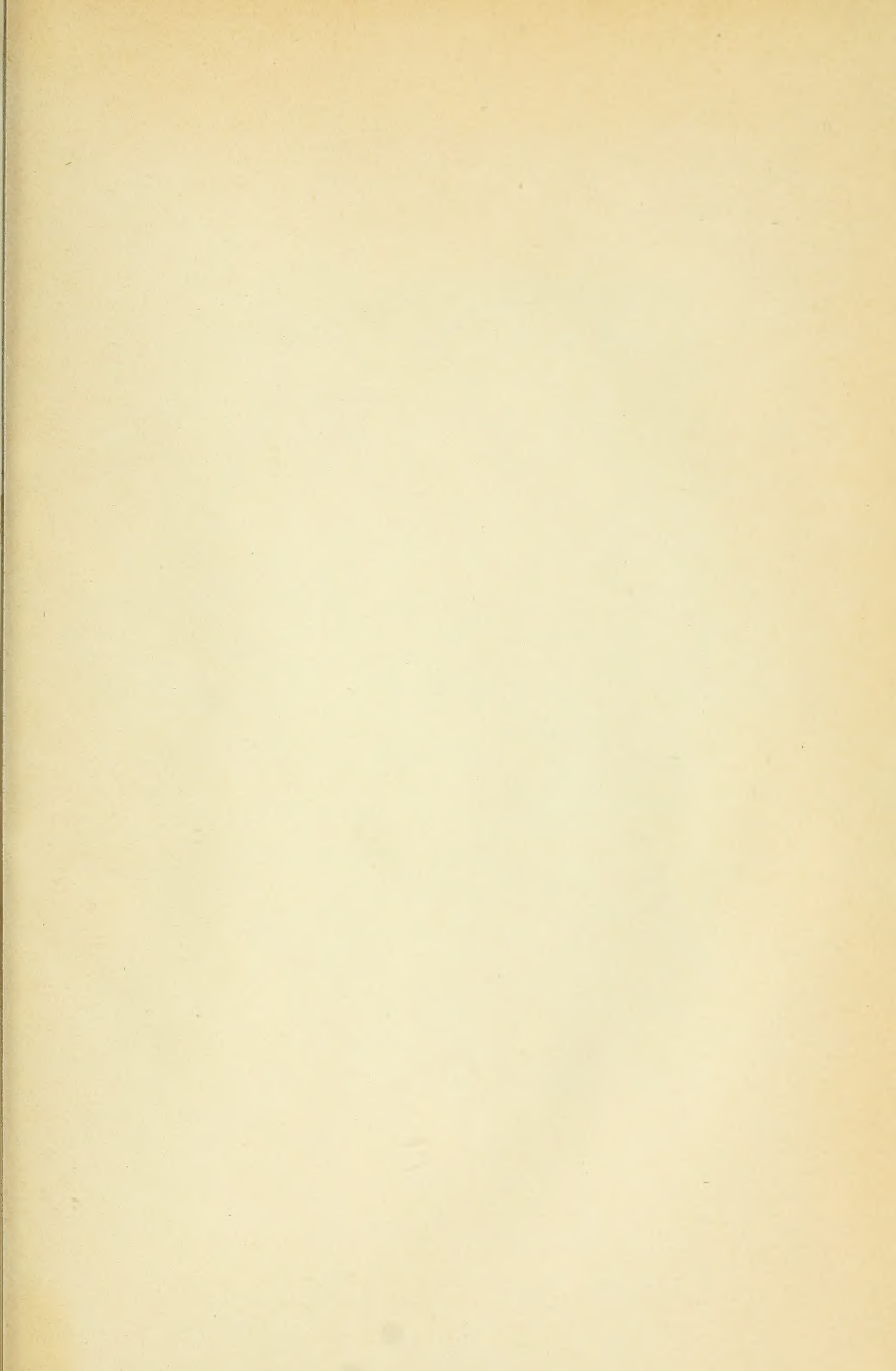
Vereinswesen.

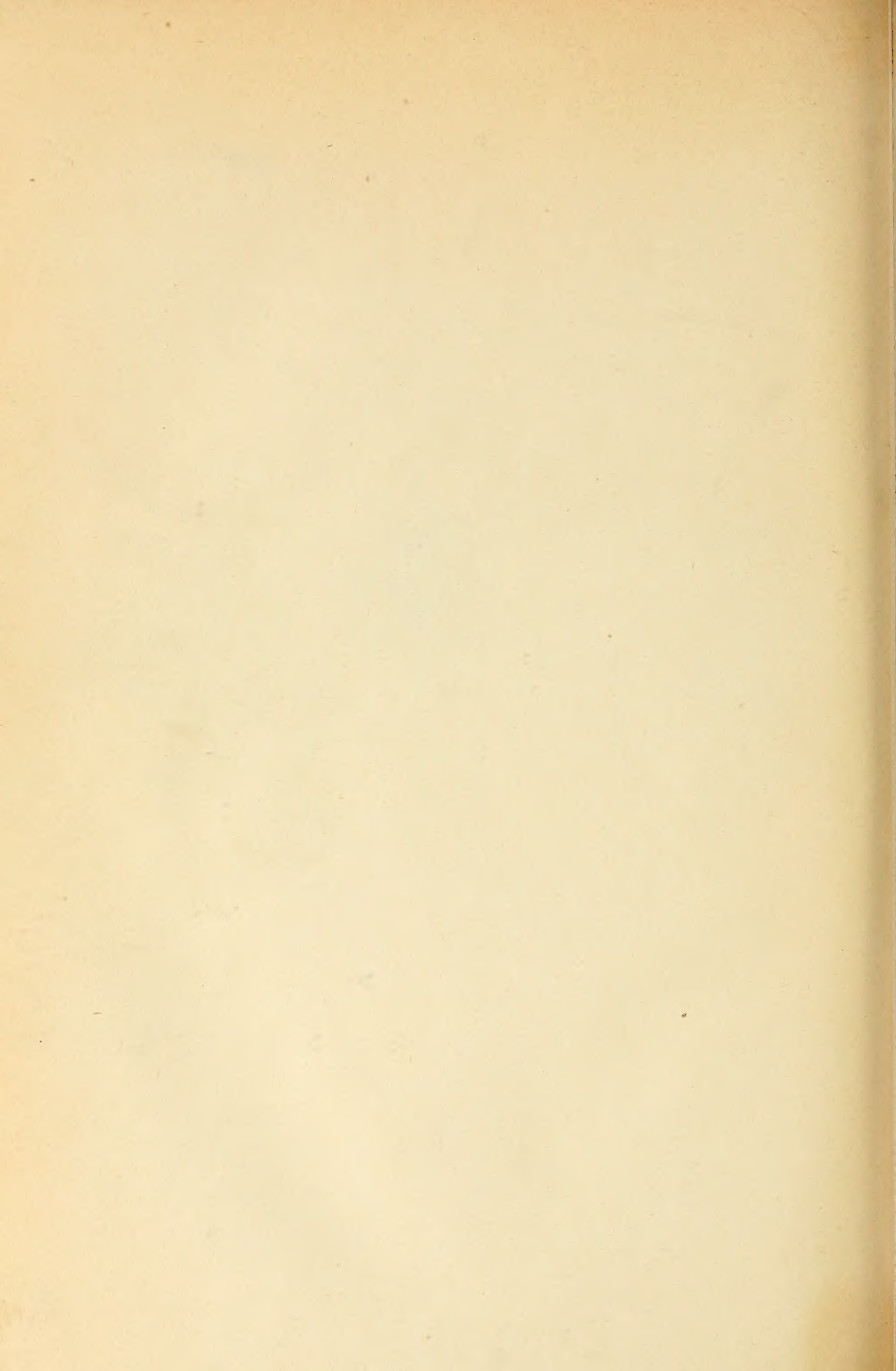
Sammlungen und Ausstellungen.

Vermischte Nachrichten.

Vom Kunstmarkt.







N
3
Z48
Jg.15

Zeitschrift für bildende
Kunst

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

